Université de Strasbourg
U.F.R. de Lettres modernes – EA 1337 – Configurations littéraires

N° attribué par la bibliothèque
|__|__|__|__|__|__|__|__|__|__|

Poétique de l'hybridité dans les littératures postcoloniales

volume I

T H È S E
pour obtenir le grade de
Docteur de l'Université de Strasbourg
Discipline : Littérature comparée

présentée et soutenue publiquement
par

Myriam Louviot

Le 17 septembre 2010

Directeur de thèse :
Monsieur François-Xavier Cuche

JURY :
M. François-Xavier Cuche, Université de Strasbourg (directeur de thèse)
M. Romuald Fonkoua, Université de Strasbourg (examinateur)
Mme Susanne Gehrmann, Université Humboldt, Berlin (examinatrice)
M. Pierre Halen, Université Paul Verlaine, Metz (président du jury et rapporteur externe)
M. Jean-Marc Moura, Université Paris Ouest Nanterre La Défense (rapporteur externe)

à Marguerite Kane,
à Florian Corréa
et à tous mes anciens élèves du Cours Sainte-Marie de Hann de Dakar.

Autres livres à télécharger sur le site
https://abbassa.wordpress.com

Remerciements

En tout premier lieu, je tiens à remercier Monsieur François-Xavier Cuche qui a accepté de diriger ce travail et surtout qui m'a soutenue tout au long de cette aventure. Malgré ses nombreuses charges, il a toujours été disponible et à l'écoute. Sa relecture attentive, ses conseils et ses encouragements m'ont été très précieux. Ce travail lui doit beaucoup.

Je remercie également chaleureusement monsieur Jean-Marc Moura, qui, à plusieurs reprises, m'a accordé de son temps pour me guider et me conseiller. Les pistes de réflexions proposées et les conseils bibliographiques m'ont énormément apporté.

Lorsque je peinais sur les nombreuses traductions à faire, ma sœur, Elise Louviot, a été d'un grand secours. Sa relecture et ses conseils pointus m'ont été très utiles.

Un grand merci également à ma mère pour sa relecture, ses conseils et son soutien.

À mon père pour l'aide informatique et technique.

À mes deux parents pour le soutien logistique, la confiance et surtout pour l'amour des histoires et des mots.

À Hélène et Gérard Puel qui ont su de temps en temps me mettre la pression et m'ont prêté leur appartement pour que je puisse travailler en paix.

À tous ceux – trop nombreux pour être cités – dont les réflexions et les conseils m'ont permis d'aller plus loin.

À Janos Riesz et Geetha Ganapathy-Doré qui ont bien voulu prendre un peu de leur temps pour répondre à mes questions et partager de leurs connaissances.

À Kai, pour son soutien sans faille, pour sa patience et pour tout.

À Emilian, Olivia et Felician pour les longues heures passées à mes côtés pendant que je travaillais, pour m'avoir supportée jusqu'au bout et pour leurs sourires essentiels.

À mes anciens élèves du Cours Sainte-Marie de Hann de Dakar et à mes collègues qui ont partagé avec moi un peu des richesses de leur hybridité.

Et à ceux, s'il y en a, qui ont continué à croire que j'irai jusqu'au bout.

Sommaire

Volume I

Liste des abréviations 6
Introduction générale 7

1ère partie : Être. Troubles identitaires 43
Chapitre 1 : L'identité menacée : le dépouillement de l'hybride 46
Chapitre 2 : L'identité troublée : les incertitudes de l'hybride 124
Chapitre 3 : L'identité troublante : les multiples facettes de l'hybride 222
Table des matières 296

Volume II

2ème partie : Appartenir. Les malaises de l'identité collective 304
Chapitre 4 : L'hybride aux prises avec l'Histoire 307
Chapitre 5 : La géographie de l'hybride sous le signe du dé-placement 400
Chapitre 6 : Hybridité et communauté 491
Table des matières 559

Volume III

3ème partie : Dire. Une parole nouvelle pour enfanter un monde nouveau 567
Chapitre 7 : Balbutiements 570
Chapitre 8 : Une parole sous tension 671
Chapitre 9 : Une parole débridée 782

Conclusion générale 857

Annexe 1 : Figures héroïques 873
Annexe 2 : L'hybride et le rêve national 880

Bibliographie 904
Index des noms de personnes 933
Table des matières 944

Liste des abréviations

Les œuvres du corpus étant nombreuses, j'ai évité d'utiliser des abréviations pour les désigner. Toutefois, en note de bas de page, lorsque je cite la même œuvre à plusieurs reprises, j'ai noté *Ibid*. pour le titre de l'œuvre en français et j'ai rappelé le titre de l'œuvre originale par une abréviation.

DL	*Dangerous Love*
FS	*Flowers and Shadows*
FR	*The Famished Road*
SE	*Songs of Enchantment*
IR	*Infinite Riches*
IA	*In Arcadia*
AG	*Astonishing the Gods*
LW	*The Landscapes Within*
MC	*Midnight's Children*
SV	*The Satanic Verses*
Sh	*Shame*
GR	*Grimus*
GBF	*The Ground beneath her Feet*
Fu	*Fury*
HSS	*Haroun and the Sea of Stories*
MLS	*The Moor's last Sigh*
MM	*The Mimic Men*
EA	*The Enigma of Arrival*
HB	*A House for Mr. Biswas*
Gu	*Guerrillas*
MS	*Magic Seeds*
HL	*Half a Life*
MyM	*The Mystic Masseur*
IA	*In Arcadia*
BR	*A Bend in the River*
WN	*Without a Name*

Introduction générale

L'identité en question

L'interrogation identitaire semble être devenue l'urgence de notre temps. Tandis que la notion d'identité nationale est au cœur de nombreux débats, les individus semblent plus que jamais préoccupés de leur développement personnel. On évoque régulièrement les contours flous d'une identité européenne et les fractures d'une identité musulmane. L'exaltation des racines est aussi à la mode que la réflexion sur les identités transnationales. Et alors que de multiples voix s'élèvent pour proclamer le droit à la différence, on chante les louanges des identités métisses. Qu'elle soit individuelle, collective, nationale ou transnationale, l'identité est l'objet de toutes les attentions.

Mais peut-être cette fébrilité à penser l'identité à tous les niveaux tient-elle justement au caractère de plus en plus incertain de cette dernière ? La montée de l'individualisme puis les bouleversements historiques et sociaux du XX^{ème} siècle ont fragilisé les repères identitaires traditionnels. Tandis qu'autrefois l'identité était donnée à la naissance de manière relativement claire – on héritait d'un statut social, d'une classe auxquels correspondaient des attitudes et des positionnements relativement précis – aujourd'hui les choses sont bien moins évidentes et toute la vie des individus semble organisée autour de la nécessité de se construire une identité.[1] C'est-à-dire que l'identité est désormais conçue comme un récit complexe, en perpétuelle évolution et non plus comme une donnée de base. Cela ne signifie pas que les barrières de classe ou les différences culturelles aient été abolies, mais qu'elles sont devenues plus complexes et mouvantes et que leur valeur respective paraît plus relative. Il devient donc de plus en plus difficile de se situer.

[1] Voir Zygmunt Bauman, « Identité et mondialisation », *Lignes*, n° 6, octobre 2001, p. 10-27.

Pour autant, nos sociétés fonctionnent toujours en s'appuyant sur des catégories, des étiquettes identitaires. Dans *Les identités meurtrières*, l'écrivain libanais Amin Maalouf rappelle d'ailleurs que « quiconque revendique une identité plus complexe se retrouve marginalisé. »[2]

On se trouve donc dans une situation quelque peu paradoxale où la façon de vivre l'identité est en pleine mutation, tandis que les catégories et les concepts pour la comprendre peinent à s'adapter. D'un côté grandit la conscience que l'identité est un processus complexe et mouvant, de l'autre on se trouve sans cesse sommé de proclamer son appartenance. En même temps que le discours commun ne cesse de renvoyer chacun à une identité supposée fondamentale – qu'elle soit religieuse, ethnique, régionale, nationale ou autre – le citoyen d'aujourd'hui se doit d'être souple, adaptable et ouvert au changement. L'élargissement des horizons de l'imaginaire identitaire (grâce aux développements des moyens de communication, aux médias)[3] a entraîné une plus grande liberté peut-être, mais aussi un plus grand trouble et un plus grand sentiment d'insécurité. Les événements historiques (colonisation, décolonisation, migrations de masse, mondialisation) qui ont mené à ces bouleversements dans la façon de vivre l'identité ont été parfois si brusques et/ou si violents qu'ils n'ont guère laissé le temps d'élaborer progressivement de nouvelles façons de penser l'identité.

Cette situation concerne l'humanité toute entière bien qu'à des degrés divers et dans des constellations très variées. L'identité est pour tous forcément multiple[4] et donc potentiellement problématique si les éléments qui la composent ne parviennent pas à s'intégrer dans un récit cohérent. Selon Paul Ricœur, en effet, c'est l'identité narrative qui permet d'assurer la cohésion de l'identité

---

[2] Amin Maalouf, *Les identités meurtrières*, Paris, Grasset, 1998, p. 11.

[3] Selon Arjun Appadurai, l'imagination a acquis un très grand pouvoir dans la vie sociale : « Davantage de gens, dans de plus nombreuses parties du monde, peuvent envisager un éventail de vies plus large que jamais. Ce changement est notamment dû aux médias, qui présentent un stock riche et toujours changeant de vies possibles, dont certaines pénètrent l'imagination vécue des gens ordinaires avec plus de succès que d'autres. » Arjun Appadurai, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, traduit de l'anglais par Françoise Bouillot et Hélène Frappat (introduction), Paris, Payot/Rivages, 2001, p. 95. [*Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis/London, University of Minnesota Press, 1996.]

[4] Non seulement, elle s'articule entre de multiples appartenances – sociales, religieuses, culturelles, etc. –, mais chaque individu porte en lui de multiples personnalités qui peuvent prendre plus ou moins d'importance selon les contextes. Edgar Morin écrit ainsi : « Tout individu est un, singulier, irréductible. Et pourtant il est en même temps double, pluriel, innombrable et divers. » (Edgar Morin, *La méthode 5. L'humanité de l'humanité. L'identité humaine*, Paris, Seuil, 2001, p. 73.)

personnelle. C'est en mettant sa vie en récit que l'individu parvient à la préserver de l'insignifiance.[5]

Mais si l'exigence de la mise en récit concerne l'humanité entière, on peut toutefois supposer que cette mise en récit s'avère plus ou moins aisée selon les cas. Plus les éléments constitutifs de l'identité sont hétérogènes, plus il est difficile de les faire tenir ensemble. Par ailleurs, le récit de vie, la narration de l'identité, comme n'importe quel texte littéraire, se font en référence à des récits déjà existants. Il est plus facile de trouver du sens à une vie en référence à des modèles. Lorsque l'inédit, les ruptures et les contradictions sont nombreux, l'identité narrative a alors des chances de devenir elle-même plus complexe.

On peut considérer avec Amin Maalouf qu'il existe des êtres qui vivent cette situation de manière plus cruciale que d'autres, « des êtres frontaliers en quelque sorte, traversés par des lignes de fracture ethniques, religieuses ou autres. »[6] Ces êtres frontaliers peuvent l'être en raison d'une histoire personnelle particulière – et de tels êtres ont existé à toutes les époques – mais ils peuvent l'être aussi pour des raisons historiques. C'est le cas notamment des sujets postcoloniaux qui vivent avec une intensité toute particulière la lancinance identitaire. Héritiers d'une culture, de traditions locales, ils le sont aussi de la culture occidentale imposée par la colonisation. Ils sont des êtres de l'entre-deux, se sentant parfois doubles, parfois déchirés. À cet héritage problématique qui peut être source de tensions et de contradictions, s'ajoute le fait que l'émergence de l'individu dans les pays du Sud est étroitement liée à la colonisation et donc à une histoire violente. C'est ce que rappelle Mahmoud Hussein dans un article intitulé « L'individu postcolonial » :

> « Dans le Sud, comme dans le Nord, l'émergence d'une conscience individuelle aura été un processus douloureux, conflictuel. Mais dans le Sud, il s'est agi d'une série de secousses, impulsées de l'extérieur par le colonisateur, à travers lesquelles de plus en plus de gens ont dû apprendre à vivre leur individualité avant même de la penser. Et commencer à la penser avec un outillage intellectuel étranger à leur culture. »[7]

Ainsi l'individu postcolonial est-il à la fois forcé de penser l'identité et confronté à des repères identitaires qui peuvent être contradictoires. Les visions pacifiées d'un

[5] Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, « Points/Essais », 1990, p. 167-198.
[6] *Ibid.*, p.13.
[7] Mahmoud Hussein, « L'individu postcolonial », *Dédale*, n° 5/6, printemps 1997, p. 165.

métissage harmonieux[8] tout comme celles d'un nécessaire retour à une pureté et une vérité passées ne sont que des illusions. Se pose alors la question de savoir comment être, comment devenir, comment affronter l'avenir sans se mentir, sans se renier ou se mutiler. Comment, sans s'enfermer dans un statut de victime improductif voire délétère, mais également sans se faire complice par le silence d'une histoire d'oppression, comment donc affirmer son identité ? L'identité narrative devient alors pour l'individu postcolonial une exigence forte, elle est nécessaire pour éviter le sentiment d'une perte de sens.

Si cette situation est particulièrement intéressante à étudier, c'est que le malaise identitaire des sociétés postcoloniales oblige à repenser les catégories identitaires. S'interroger sur la nature de l'identité en contexte postcolonial c'est donc aussi s'interroger sur ce qui fonde l'identité en général, c'est, à travers des situations spécifiques, tenter de toucher à quelque chose d'universel.

Au cours des vingt dernières années, la recherche littéraire s'est beaucoup penchée sur les problématiques postcoloniales. Et elle s'est alors trouvée confrontée à des difficultés inédites. En effet, les concepts et les outils qu'elle avait à sa disposition ne semblaient pas toujours suffisants pour aborder des littératures aux contours mouvants. Aujourd'hui, de plus en plus d'auteurs paraissent difficiles à classer, à « identifier ». La notion de littératures nationales perd de sa souveraineté et l'on se trouve parfois embarrassé face à certaines œuvres, ne sachant comment les aborder. Un petit détour par n'importe quelle librairie permet de se faire une première idée du problème…

Romanciers hybrides cherchent rayonnage accueillant…

Résolu à mieux connaître la littérature africaine, vous vous rendez dans la librairie la plus proche avec l'intention d'acquérir quelques romans dont on vous a parlé. Les libraires étant occupés, vous vous mettez vous-même en quête des objets de vos désirs. Rien de bien compliqué en apparence et pourtant…

Par chance, il y a dans cette librairie, bien en évidence, une étagère étiquetée « littérature africaine ». (Il y a encore cinq ans, on ne trouvait qu'un maigre rayon au ras du sol dans le coin le plus obscur de la librairie.) Sans trop de

[8] Alain Brossat dénonce les dangers d'un certain angélisme quant il s'agit d'évoquer les métissages. Selon lui, en effet, il n'est pas rare qu'à vouloir mettre en valeur le potentiel créateur du métissage, on en oublie que son origine est très souvent liée à une histoire de violence et de domination. Voir « Métissage culturel, différend et disparition », *Lignes*, n°6, octobre 2001, p. 28-52.

difficulté vous trouvez les romans d'Ahmadou Kourouma et ceux de Tierno Monenembo. En revanche pas trace de Ben Okri. L'auteur étant moins lu en France que dans les pays anglophones, il est bien possible que la librairie ne l'ait pas en stock, pensez-vous… En revanche l'absence de romans de Tahar Ben Jelloun vous perturbe. Comment expliquer qu'un auteur aussi populaire soit absent ? Un peu plus tard, par hasard, vous le trouvez rangé avec les romans « français ». Une adoption sans doute due à son succès. Quant à *La route de la faim* d'Okri, vous le découvrez sur l'étagère des romans dits anglais, étagère où sont rangés également Nadine Gordimer et J.M. Coetzee, deux écrivains sud-africains blancs… Tiens, vous aviez pourtant aperçu *Pleure, ô pays bien aimé* d'Alan Paton (autre écrivain sud-africain, mais noir celui-ci) aux côtés des Africains. Intrigué par ces classements, vous remarquez alors qu'à côté des romans africains, sont rangés les romans des Antilles et des Caraïbes et notamment ceux de Patrick Chamoiseau et de Maryse Condé. Pourquoi ne sont-ils pas classés avec les romans français ? Dans la mesure où Ben Jelloun y a droit, on s'interroge. (Si vous cherchez, vous verrez que dans certaines librairies, Chamoiseau a droit au rayon « français », tandis que Confiant demeure chez les Antillais, l'effet Goncourt ?) Que Naipaul se rassure, il n'est pas rangé là et on le retrouve du côté des auteurs « anglais ». Dany Laferrière, lui, reste avec les Antillais…

Cette petite histoire peut sembler anecdotique, mais elle témoigne d'un malaise face aux « étiquettes » utilisées dans le domaine littéraire, malaise qui dépasse de loin les librairies…

Un défi pour la littérature comparée

Ce malaise en effet pose de nombreuses questions sur ce que l'on pourrait appeler l'identité littéraire. Les libraires ne sont pas les seuls à devoir classer les auteurs et les chercheurs sont parfois tout aussi embarrassés. L'étude de la littérature ne pouvant se passer de catégories, où classer ces auteurs qui défendent l'inclassable ? Le problème, bien sûr, n'est pas tout à fait nouveau. Il y a toujours eu des écrivains « sans frontières », des écrivains nomades impossibles à rattacher à une origine, un pays ou une terre d'appartenance. Beckett, Kundera ou Nabokov sont sans doute eux aussi des auteurs dont l'identité littéraire ne saurait se résumer à une nationalité, ni même une langue. La différence toutefois, c'est que les écrivains étudiés ici ne sont pas des individus

isolés qu'un parcours personnel atypique aurait conduit à une telle situation. Ils sont au contraire les produits de vastes mouvements impliquant des millions d'individus et qui vont en impliquer de plus en plus. Au-delà de toutes autres considérations, cela pose un problème autrement sérieux pour les études littéraires… Si Nabokov pouvait se définir de la sorte : « Je suis un écrivain américain, né en Russie et formé en Angleterre où j'ai étudié la littérature française avant de passer quinze ans en Allemagne »[9], cela ne remettait en cause l'existence ni d'une littérature américaine, ni d'une littérature russe, anglaise, française ou allemande. Un cas exceptionnel ne remet pas en cause les structures. En revanche, lorsque l'on hésite à qualifier Naipaul d'écrivain trinidadien, indien ou britannique (dont le neveu Neil Bissondath serait canadien ?), on interroge la définition même d'une écriture trinidadienne (existe-t-elle ?), indienne (l'écrivain indien doit-il vivre en Inde, y être né, et dans quelle langue doit-il écrire ? M.G. Vassanji est-il un écrivain indien ? Et Bharati Mukherjee ? Et si Vassanji, Mukherjee et Naipaul sont des écrivains indiens, Ananda Devi en est-elle une aussi ?) et britannique (si Salman Rushdie, Kazuo Ishiguro, Hanif Kureishi et Naipaul sont des écrivains britanniques, quelle sont les frontières de cette littérature ?). Faut-il s'en tenir à ce que disent les passeports ? « La nationalité littéraire peut-elle se confondre avec la nationalité civile ? », demande Ambroise Kom dans *La malédiction francophone*[10]. En ce cas, Tierno Monenembo et Abdourahman Waberi sont tout simplement des écrivains français et il va falloir trouver un moyen de les situer entre Michel Houellebecq et Christine Angot… La littérature française y gagnerait certainement, mais rendrait-on ainsi justice aux auteurs ?

C'est l'un des rôles de la recherche littéraire de définir, de proposer des catégories, en somme de classer les productions littéraires. Les découpages effectués – par nature artificiels (leur fonction est essentiellement heuristique) – peuvent et doivent sans doute être discutés, critiqués. Pourtant, pendant longtemps, certains critères de classement ont semblé immuables. La littérature comparée étant née avec la conscience de l'existence de littératures nationales, on l'a parfois qualifiée d'« étude comparée des littératures nationales ».[11] Le

[9] Vladimir Nabokov, cité par Régine Robin, *Le deuil de l'origine. Une langue en trop, la langue en moins*, Paris, Kimé, 2003, p. 11.
[10] Ambroise Kom, *La malédiction francophone. Défis culturels et condition postcoloniale en Afrique*, Hamburg, LIT Verlag/Yaoundé, CLÉ, 2000, p. 52.
[11] René Etiemble cité dans Pierre Brunel, Claude Pichois et André-Michel Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, Paris, Armand Colin, 1983, rééd. 2000, p. 16.

rattachement d'une œuvre à une culture nationale était une évidence, même si l'on s'intéressait aussi aux innovations ou aux influences étrangères. Parallèlement, le rêve d'une littérature universelle n'a cessé de hanter les études comparatistes. Dépassement des valeurs ou des cultures nationales, cette littérature universelle ne les remettrait pourtant pas en cause. Elle se proposerait plutôt d'étudier « tout ce qui, sans cesser d'appartenir à la nation, appartient à l'ensemble des nations et qui, entre le national et le supra-national, établit un équilibre médiateur. »[12]

Pour pouvoir décrire cette littérature universelle et ce canon idéal, les comparatistes ont d'abord constitué de grands ensembles littéraires « dont les cadres naturels sont fournis par les limites des groupes ethniques ou linguistiques à partir desquels les relations ont été étroites ou fréquentes. »[13] C'est ainsi qu'après avoir comparé les littératures française et allemande, on a pu s'intéresser aux relations entre littératures d'Europe occidentale et des États-Unis, que l'on a pu parler des littératures d'Extrême-Orient, d'Afrique, de Polynésie ou de l'aire islamique. L'objectif final était, à partir des synthèses partielles effectuées, d'aboutir à une synthèse générale sur la littérature universelle, voire à une poétique générale.

Même si le rêve d'Etiemble est loin d'être réalisé, la discipline s'est considérablement ouverte vers les littératures des autres aires culturelles. Pourtant, voici qu'elle est confrontée à un nouveau défi qui l'oblige à remettre en cause un certain nombre de ses méthodes et de ses présupposés. En effet, avec la crise de l'État-nation, l'importance accrue des phénomènes migratoires et le nombre de plus en plus important de ceux que Ulrich Beck nomme des *Ortspolygamen*, c'est-à-dire des polygames du lieu,[14] il arrive de plus en plus fréquemment que des auteurs s'avèrent difficilement rattachables à une aire culturelle unique. Bien sûr, il y eut de tous temps des écrivains entre plusieurs cultures et des œuvres « inclassables », mais l'ampleur actuelle du phénomène ainsi que sa visibilité et sa reconnaissance grandissante méritent que l'on s'y arrête. L'émergence de catégories telles que « littérature beure », « littérature migrante », « littérature de la deuxième génération », « *black literature* » (en Grande-Bretagne), « *ethnic writing* » (au Canada) ou « littérature de diaspora »,

[12] Pierre Brunel, Claude Pichois et André-Michel Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, *op.cit.*, p. 74.
[13] *Ibid.*, p. 76.
[14] Ulrich Beck, *Was ist Globalisierung? Irrtümer des Globalismus – Antworten auf Globalisierung*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1997, p. 127-135.

montre que les catégorisations nationales – sans pour autant disparaître – ne suffisent plus.

Dans un premier temps, la décolonisation a entraîné un fort développement des discours culturalistes, mais depuis quelques années, conscience a été prise de leurs limites. Pierre Halen rappelle les trois types de problèmes majeurs posés par la désignation des collectivités sous le signe de l'identité culturelle :

– Tout d'abord, une culture n'est pas un objet matériel mais une dénomination langagière renvoyant à « un ensemble, extensible et malléable à l'infini, d'autres signes tout aussi discursifs » ; la définir, la délimiter clairement est donc toujours arbitraire.

– Ensuite, les étiquettes identitaires fonctionnent « historiquement et à l'intérieur d'un contexte donné ».

– Enfin, il ne saurait y avoir pour un individu une seule étiquette possible.[15]

Aujourd'hui, même si l'idée d'une identité culturelle prédominante est loin d'être en échec, les réflexions se multiplient sur d'autres manières de concevoir l'identité.

La littérature et la recherche littéraire se trouvent prises dans ce mouvement de remise en cause et de réflexion. Des auteurs de plus en plus nombreux – et pas seulement parmi ceux qui ont connu l'exil – affichent dans leurs œuvres, comme dans leurs discours paralittéraires, une certaine méfiance à l'encontre des catégorisations ethniques ou culturelles.

Les littératures dites postcoloniales ne sont pas les seules à témoigner de cela, mais la dimension massive du phénomène en ce qui les concerne ainsi que le lien entre leur émergence et l'urgence d'une réflexion sur l'identité justifie que l'on se concentre sur elles pour étudier les évolutions des représentations liées à l'identité.

Un ensemble éclectique : les littératures postcoloniales

En raison de leur dimension massive et des bouleversements impliqués, la colonisation et la décolonisation marquent une rupture historique majeure. Le monde d'aujourd'hui ne peut s'appréhender sans une réflexion sur ces faits. La littérature contemporaine non plus. De nombreuses études se sont attachées à distinguer les caractéristiques de ces littératures. Dans le domaine anglophone, on parle selon les méthodes, les approches et les sous-ensembles considérés de

[15] Pierre Halen, « Constructions identitaires et stratégies d'émergence : notes pour une analyse institutionnelle du système littéraire francophone », *Études françaises*, vol. 37, n° 2, 2001, p. 22-24.

« *Commonwealth literatures* », de « *new literatures in English* », de « *colonial literature* » et « *postcolonial literature* », voire de « *world fiction* ». Une partie des études francophones aborde également ces questions. On a parfois également parlé de « littératures émergentes » ou de « littératures du Sud ». Milan Kundera évoque, lui, le « roman d'au-dessous du 35ème parallèle ».[16] Là encore le caractère mouvant des étiquettes (toutes fréquemment dénoncées pour leur insuffisance ou leur inadéquation) témoigne de la difficulté à déterminer des critères de catégorisation stables. Il faut reconnaître que le corpus que laissent deviner ces catégories paraît si vaste et éclectique que la question de leur pertinence doit se poser. Peut-on vraiment comparer des auteurs issus d'horizons si divers ?

Bien sûr la culture malinkée de Kourouma n'est pas la culture yoruba – par ailleurs « empruntée »[17] – de Ben Okri. Sans aucun doute la situation géopolitique de la Côte d'Ivoire diffère énormément de celle des DOM. Et qui oserait affirmer que l'Inde de Rushdie est la même que celle d'Arundhati Roy ? On le sait, « la littérature du Commonwealth n'existe pas »,[18] pas plus d'ailleurs que la littérature francophone, postcoloniale ou mondiale (la fameuse « *World fiction* »)[19]… Dès que l'on a recours à des catégories, à des étiquettes, on éprouve les limites des ensembles définis ainsi et l'on s'expose aux critiques de tous ceux qui ne s'y retrouvent pas.

Littératures postcoloniales ?... Jamal Mahjoub s'emporte face à cette dénomination : « Aujourd'hui le qualificatif 'postcolonial' pour décrire l'écrivain est une insulte. Vraiment, c'est la dernière chose que l'écrivain souhaite. Suis-je un écrivain postcolonial ? Non merci ! Je suis un écrivain. Point. »[20] On peut effectivement se demander si ces littératures n'ont d'autre identité qu'une identité de relation à l'Occident. Par ailleurs, le 'post' ne laisserait-il pas entendre que la logique de domination coloniale est aujourd'hui dépassée ? Francophones ?... La langue est-elle réellement le critère essentiel ? Littératures du Sud ?... Est-ce

[16] Milan Kundera, « Le jour où Panurge ne fera plus rire », *L'Infini*, n° 39, automne 1992, p. 48.
[17] Ben Okri, même s'il emprunte à cette culture ses mythes et ses motifs, n'est pas lui-même yoruba.
[18] Voir Salman Rushdie, « 'Commonwealth Literature' does not exist », *Imaginary Homelands. essays and Criticism 1981-1991*, London, Granta Books/Penguin Books, 1991, p. 61-70.
[19] Concept anglo-saxon assez flou qui tend à désigner un « après » des littératures postcoloniales. Les auteurs qui s'inscriraient dans cette tendance sont pour la plupart des écrivains issus du monde postcolonial mais qui se détachent de plus en plus des problématiques liées à ce monde pour se tourner vers des réflexions plus globales. En France, on peut signaler la publication d'un numéro de la revue *Gulliver* sur ce thème : Michel Le Bris (dir.), « World fiction », *Gulliver,* n°3, Paris, Librio, 1999.
[20] Jamal Mahjoub in Marie-Claude Smouts (dir.), *La situation postcoloniale. Les postcolonial studies dans le débat français*, Paris, Les presses de Sciences Po, 2007, p. 134.

vraiment la géographie qui est déterminante ? Même si l'on tente de resserrer la focalisation, le malaise ne disparaît pas totalement. Bernard Mouralis montre ainsi dans l'introduction de *Littérature et développement* que parler d'écriture africaine ne va pas de soi.[21] Plus récemment, Kossi Efoui, excédé par les tentatives de l'enfermer dans une image d'« écrivain africain », a affirmé que « la littérature africaine est quelque chose qui n'existe pas »[22]… L'écrivain zimbabwéen Dambudzo Marechera se montre encore plus violent dans son refus des étiquettes. Dans une interview avec Flora Veit-Wild, il s'emporte :

> « Je récuserais toute personne me désignant comme un écrivain africain. Soit vous êtes un écrivain, soit vous n'en êtes pas un. Si vous êtes écrivain pour une nation spécifique ou une race spécifique, alors allez vous faire voir. En d'autres termes c'est l'expérience internationale directe de chaque entité vivante qui inspire mon écriture. »[23]

Ben Okri, lui, refuse toutes les étiquettes. Il écrit ainsi dans *A Way of being Free* : « [N]e les laisse pas te définir, te confiner ou acheter ton silence. S'ils te confinent, sors immédiatement de leur prison avec des chants sauvages et visionnaires. Sois un résistant, brise leurs anti-mythes. »[24] On pourrait aussi s'interroger sur la notion d'écrivain antillais ou d'écrivain des Caraïbes : Naipaul refuse catégoriquement d'y être rattaché, Chamoiseau, lui, se dit créole américain[25]...

Il est aisé de refuser toute comparaison, toute tentative de synthèse ou de regroupement. On trouvera toujours assez de différences, assez de limites, pour interdire les rapprochements. Certaines pratiques justifient d'ailleurs ces méfiances. Mais au fond, c'est le risque même de la discipline comparatiste : la comparaison comporte toujours le danger de l'assimilation. Comparer c'est mettre sur le même plan deux réalités distinctes, c'est essayer de mieux les comprendre

---

[21] Bernard Mouralis, Littérature et développement. Essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française, Paris, Silex, 1984, p. 7-14.
[22] Kossi Efoui, « Kossi Efoui : La littérature africaine n'existe pas », in Boniface Mongo-Mboussa, *Désir d'Afrique*, Paris, Gallimard, 2002, p. 140.
[23] Dambudzo Marechera, « Interview and Discussion with Dambudzo Marechera about *Black Sunlight* » in Flora Veit-Wild, *Dambudzo Marechera. A Source Book on his life and Work*, London/Harare, Hans Zell Publishers/University of Zimbabwe Press, 1992, p. 221 : « I would question anyone calling me an African writer. Either you are a writer or you are not. If you are a writer for a specific nation or a specific race, then fuck you. In other words the direct international experience of every single living entity is, for me, the inspiration to write. » Ma traduction.
[24] Ben Okri, *A Way of being Free*, London, Phoenix House, 1997, rééd. 1998, p. 14-15 : « don't let them define you, or confine you, or buy your silence. If they do confine you, burst out of their prison with wilder fatidical songs. Be a counter-antagonist, break their anti-myths. » Ma traduction.
[25] Patrick Chamoiseau, « Dans la pierre-monde », *Créolisation de la culture*, Pro Helvétia, 2000, p. 13.

en les considérant l'une par rapport à l'autre et bien sûr il y a le risque de tirer la réalité de l'une vers celle de l'autre.[26]

Les catégories et les grilles de lecture n'expriment pas une « vérité absolue » de la littérature mais sont des outils nécessaires à l'étude et à la compréhension des textes. Ces outils sont créés lorsque ceux préexistants s'avèrent insuffisants.

Ainsi, c'est une certaine frustration quant aux lectures qui étaient faites des œuvres écrites en anglais mais non britanniques qui, à la fin des années quatre-vingts, a amené un certain nombre de chercheurs – essentiellement canadiens et australiens – à s'intéresser à la manière dont les œuvres des « périphéries » s'écrivaient justement en relation avec les anciennes puissances. Pour ces théoriciens :

> « Ce que ces littératures ont en commun par-delà leurs caractéristiques régionales particulières et distinctives, c'est qu'elles ont émergé dans leur forme présente de l'expérience de la colonisation et se sont imposées en mettant au premier plan la tension avec le pouvoir impérial et en insistant sur leurs divergences d'opinion avec le centre impérial. »[27]

C'est parce que les catégories de nation, de race ou de culture ne semblaient plus suffire que l'idée de littératures post-coloniales s'est imposée – du moins dans le monde anglo-saxon.

Pour éviter le danger des rapprochements abusifs, sans pour autant s'enfermer dans une parcellisation dangereuse (qui, si l'on poussait la logique à l'extrême, irait jusqu'à la dissolution totale, l'incapacité de tenir aucun discours), on

[26] Pensons aux exemples caricaturaux des villes et des pays lointains que l'on essaie de rendre plus visibles en les rapprochant de lieux connus. Le Togo a ainsi autrefois été qualifié de « Suisse de l'Afrique », Singapour et le Cachemire sont l'un comme l'autre parfois appelés (pour des raisons bien différentes) « Suisse de l'Asie ». Et combien de Venise ont fleuri dans le monde au seul prétexte que l'eau jouait un rôle important dans leur paysage? De la même manière, il n'est pas rare d'entendre parler du Molière ou du Shakespeare africain. Bien sûr, il s'agit là d'exemples extrêmes. Mais cette tendance à vouloir tirer l'inconnu du côté du connu par la comparaison, quitte à aplanir les différences, est très répandue.

[27] Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literature*, London/New York, Routledge, « New Accents », 1989, p. 2 : « What each of these literatures has in common beyond their special and distinctive regional characteristics is that they emerged in their present form out of the experience of colonization and asserted themselves by foregrounding the tension with the imperial power and by emphasizing their differences from the assumptions of the imperial centre. » Ma traduction.

peut suivre la proposition de Michel Beniamino[28] qui envisage de reprendre la notion développée par Edward Said d'« expériences discordantes », expériences qu'il faudrait aborder dans une perspective « en contrepoint ».[29] Said envisage cette approche d'abord pour comparer des textes occidentaux et orientaux sur les mêmes problèmes, mais l'on peut aussi l'utiliser pour comparer des textes qui, tout en se rattachant à des cultures différentes et émergeant de systèmes différents, ont en commun une problématique : l'expérience de la colonisation, non pas comme un événement révolu de leur passé historique (une parenthèse ou un épisode parmi d'autres), mais comme le point de départ de bouleversements profonds interagissant avec d'autres. En effet, comme l'écrit V.S. Naipaul dans *The Mimic Men* : « Les empires de notre époque ont été de courte durée, mais ils ont changé le monde à jamais ; leur disparition constitue le moins marquant de leur traits. »[30]

Pour autant, on ne cherchera pas à montrer que l'expérience coloniale et/ou post-coloniale constitue une culture commune dont rendraient compte les œuvres issues des pays concernés. Certes, la colonisation et la décolonisation, en tant que mouvements nationaux mais aussi transrégionaux, constituent des références essentielles des littératures dites postcoloniales, mais c'est d'abord en tant que relevant de stratégies identitaires spécifiques que ces références intéressent ce travail.

Pour cette raison, on retiendra l'orthographe « postcolonial » plutôt que « post-colonial », suivant ainsi Elleke Boehmer qui considère que le terme post-colonial renvoie à un critère strictement historique (ce qui vient après le colonial), tandis que le terme postcolonial renverrait à une position stratégique (ce qui se pose en réaction au colonial).[31]

La formule « écrivain postcolonial » désigne une position, pas une nature. Cette position n'est par ailleurs pas exclusive. Les écrivains postcoloniaux ne sont pas simplement des auteurs issus de pays anciennement colonisés, mais des

---

[28] Michel Beniamino, « La francophonie littéraire », in Lieven d'Hulst et Jean-Marc Moura, *Les études littéraires francophones : état des lieux. Actes du colloque organisé par les universités de Leuven, Kortrijk et Lille, 2-4 mai 200*2, Lille, Édition du conseil scientifique de l'Université Charles de Gaulle, 2003, p. 23-24.

[29] Edward Said, *Culture et impérialisme*, traduit de l'anglais par Paul Chemla, Paris, Fayard/Le Monde diplomatique, 2000, p. 73-87. [*Culture and Imperialism*, London, Chatto/Windus, 1993.]

[30] V.S. Naipaul, *Les hommes de paille*, traduit de l'anglais par Suzanne Mayoux, Paris, Christian Bourgois, 1991, p. 43. *The Mimic Men*, London, André Deutsch, 1967, rééd. London, Picador, 2002, p. 32 : « The empires of our time were short-lived, but they have altered the world for ever ; their passing away is their least significant feature. »

[31] Voir Elleke Boehmer, *Colonial and Postcolonial Literature. Migrant Metaphors*, Oxford, Oxford University Press, 1995.

auteurs dont l'écriture se définit par rapport (et pas seulement – on le verra – parce qu'elle « contre-attaque ») à une Histoire coloniale – ne serait-ce que par l'emploi de la langue de l'ancien colonisateur ; ce sont des auteurs qui écrivent avec une forte conscience du rôle de l'Histoire coloniale dans leur parcours.

Étudier les stratégies identitaires dans le roman postcolonial ne saurait donc revenir à étudier une illusoire identité postcoloniale. L'insistance sur la distinction entre identité naturelle, essentielle, et stratégie identitaire est nécessaire. En effet, chercher à définir ce qu'est un roman martiniquais ou ivoirien, vouloir décider si Rushdie est indien, pakistanais, britannique ou cosmopolite, mène assez rapidement à des impasses ou des débats sans fin.

Dans sa thèse sur le roman réunionnais, Carpanin Marimoutou évoque les difficultés à définir ce qui fonde la littérature réunionnaise. Il rappelle que quatre critères sont généralement retenus : l'origine ou l'ancrage de l'auteur dans la terre réunionnaise, l'inspiration réunionnaise (thèmes, motifs, etc.), la destination (le public visé doit être local) et la langue (le recours au créole). Pour chacun de ces critères, Marimoutou multiplie les exemples qui le contredisent, avant de proposer le seul critère qui puisse résister à l'analyse : celui d'un imaginaire réunionnais, marqué par la problématisation de l'identité et produit d'une place mobile et complexe dans un système littéraire puisqu'elle est à la fois « un sous-système de la littérature française, de la littérature francophone et de la littérature créolophone. »[32]

De la même manière, on considérera que la définition d'écrivain postcolonial ne saurait simplement reposer sur le lieu de naissance d'un auteur dans un pays anciennement colonisé – et faudrait-il alors distinguer entre ceux nés avant et après l'indépendance ? – ni sur le public visé (toujours extrêmement problématique) ou sur le recours direct aux thèmes de la colonisation et de la décolonisation. Le choix de travailler sur la scénographie des textes postcoloniaux et leur poétique part du constat que seule une étude des représentations (de soi et de l'autre) peut justifier une approche comparatiste aussi large. C'est aussi une manière de rendre aux textes leur primauté puisqu'il faudra nécessairement partir des œuvres pour analyser la manière dont elles disent leur rapport au monde et à l'identité.

[32] Carpanin Marimoutou, *Le roman réunionnais. Une problématique du même et de l'autre. Essai sur la poétique du texte en situation de diglossie*, thèse pour le doctorat d'État, Université Paul Valéry, Montpellier, 1990, p. 82-86.

La position particulière de la France à l'égard des théories postcoloniales

Si l'importance du phénomène de la colonisation et de la décolonisation ne fait guère débat, on est alors en droit de se demander pourquoi les études littéraires en France intègrent si peu cette dimension à leurs approches. Non que les textes originaires des anciennes colonies ne soient lus ou étudiés ; la littérature francophone a désormais sa place dans les UFR de Lettres. Mais l'importance du lien avec leur contexte d'énonciation est souvent sous-estimée. Et lorsque ce n'est pas le cas, la dimension régionale est privilégiée. Ainsi les littératures antillaises ou les littératures africaines (du moins francophones) ont leurs spécialistes, souvent de grand talent, mais qui, restant concentrés sur un domaine particulier, tendent à attribuer toutes les différences constatées avec la littérature française à des spécificités locales. Par ailleurs, si les études francophones ont fait leur chemin dans les universités françaises, permettant ainsi des approches plus globales, elles ont cependant limité les comparaisons translinguistiques. Ce qui fait qu'aujourd'hui des écrivains majeurs de langue anglaise tels Salman Rushdie ou V.S. Naipaul ne sont étudiés en France pratiquement que dans les départements d'anglais. Ils n'ont logiquement pas leur place dans les études francophones, mais les comparatistes, ayant laissé à leurs confrères « francophonistes » la responsabilité des études africaines et antillaises, ne voient guère avec qui comparer de tels auteurs. Il existe également très peu d'études comparant littératures francophones et lusophones ou hispanophones. Quels que soient les reproches que l'on puisse faire aux études postcoloniales, elles ont du moins le mérite de permettre des rapprochements féconds.

Alors que les universités américaines, britanniques, australiennes ou allemandes ont depuis longtemps intégré les études postcoloniales dans leurs programmes, la France reste en ce domaine frileuse, même si les travaux de Jean-Marc Moura et quelques ouvrages collectifs récents ont commencé à combler ce vide.[33] Cette situation est d'autant plus étonnante que les *postcolonial*

[33] Voir Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999 ; Jean Bessière et Jean-Marc Moura (dir.), *Littératures postcoloniales et représentations de l'Ailleurs, Afrique, Caraïbe, Canada. Conférences du séminaire de littérature comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle,* Paris, Champion, 1999 et *Littératures postcoloniales et francophonie. Conférences du séminaire de littérature comparée de l'Université de la Sorbonne nouvelle*, Paris, Honoré Champion, 2001 ; *Africultures* n°28, mai 2000, « Postcolonialisme : inventaire et débats » ; Jacqueline Bardolph, *Études postcoloniales et littérature*, Paris, Honoré Champion, « Unichamp-Essentiel », 2002. Marie-Claude Smouts (dir.), *La situation postcoloniale. Les postcolonial studies dans le débat français*, *op. cit*.

studies anglo-saxonnes s'appuient largement sur les travaux de penseurs français, que ce soient Derrida, Deuleuze et Guattari, Foucault ou Michel de Certeau.[34] Rada Ivekovic, au cours d'un colloque organisé par le CERI (Centre d'Études et de Recherches Internationales), affirme que c'est justement le fait que ces théories anglo-saxonnes s'appuient sur des penseurs français qui explique la méfiance des Français :

> « Les références françaises recontextualisées irritent les Français. On renie cette généalogie avec l'étrange alliance de sources textuelles françaises au service d'un imaginaire étasuniens [sic]. Tout se passe comme si une 'science française' souhaitait maintenir un brevet sur la manière d'utiliser les sources françaises en anglais. »[35]

Jean-Marc Moura, l'un des rares spécialistes des études postcoloniales en France, va dans le même sens lorsqu'il évoque « le traditionnel (et peu justifiable) soupçon des intellectuels français pour tout ce qui vient des États-Unis » et suggère que « les notions implicites au postcolonialisme, caractère multiculturel et globalisation, heurtent […] le jacobinisme et la volonté de grandeur nationale propre à une fraction non négligeable de l'intelligentsia du pays. »[36] Dans un entretien accordé à *Africultures*, il avance également que « la plupart des universitaires qui s'occupent de la francophonie maîtrisent assez mal l'anglais et ont donc peu accès à ce corpus anglophone qui n'est pas encore traduit en France » avant de proposer une autre explication, sans doute plus profonde : « la critique postcoloniale est liée à un développement des études universitaires anglo-saxonnes assez différent de celui des études littéraires françaises. »[37] En effet, les *postcolonial studies* sont les héritières des *cultural studies*, un mouvement qui n'a jamais pu s'enraciner en France, parce qu'il tendrait à remettre en cause la distinction entre culture élitiste et culture populaire. Jan Baetens suggère que l'une des causes de ce désintérêt français réside dans le fait qu'en France, la notion de « culture générale », c'est-à-dire une certaine culture élitaire, va de pair avec

[34] Voir François Cusset, French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis, Paris, La Découverte, 2003.
[35] Rada Ivekovic in Marie-Claude Smouts (dir.) *La situation postcoloniale*, *op. cit*., p. 131.
[36] Jean-Marc Moura, « Les études postcoloniales : pour une topique des études littéraires francophones », in Lieven d'Hulst et Jean-Marc Moura (dir.), *Les études littéraires francophones : état des lieux*, *op.cit.*, 2003, p. 49.
[37] Jean-Marc Moura, « La critique postcoloniale, étude des spécificités » (propos recueillis par Boniface Mongo-Mboussa et Alexandre Mensah), *Africultures* n° 28, mai 2000, p. 15.

l'idéal républicain, alors qu'elle est regardée de manière soupçonneuse aux États-Unis.[38]

Il faudrait aussi ajouter que la francophonie a une dimension politique qui s'appuie une vision 'universaliste' de la langue française. L'accent est mis sur le fait que les littératures francophones ont « la langue en partage », au risque de négliger l'importance du contexte énonciatif des œuvres.[39]

Ainsi les études postcoloniales, comme les études culturelles, auraient été négligées parce que ne correspondant pas à une certaine tradition de recherche française. Pourtant, leur ampleur à l'étranger aurait dû susciter des débats et l'on peut s'étonner avec Kathleen Gyssels que ceux-ci n'aient pas pris de forme très organisée :

> « Étrange détail : ces concepts-valises et ces disciplines hybrides n'ont fait l'objet d'aucune réfutation systématique et argumentée en France ou sous d'autres cieux francophones. Le rejet de la *postcolonial theory* ou des *cultural studies*, bien qu'entendu un peu partout, n'a visiblement fait l'objet d'aucun essai ou volume collectif, que ce soit du fait de spécialistes en francophonie ou non. »[40]

En dehors de Jean-Marc Moura[41], il est très rare que ceux qui empruntent aux théories postcoloniales (et il y en a tout de même), comme ceux qui les refusent, prennent le temps de faire le point sur ses concepts et ses méthodes.

Puisqu'elles sont tant décriées en France, il convient donc de commencer par en souligner les limites effectives. En effet, un défaut de compétence linguistique ou une différence de tradition culturelle ne sauraient justifier à eux seuls un tel désintérêt et la méfiance à l'égard des théories postcoloniales trouve aussi sa source dans leurs faiblesses et leurs excès. Tout d'abord, la dimension globale et (potentiellement) translinguistique de son approche, qui fait son intérêt, en implique aussi la fragilité : les frontières de ce que l'on peut appeler littératures

---

[38] Jan Baetens, « Les ' Études culturelles', encore une exception française ? », in Lieven d'Hulst et Jean-Marc Moura (dir.), *Les études littéraires francophones : état des lieux*, *op.cit.*, p. 44.

[39] Sur l'universalisme à la française, voir l'article de Noël Cordonnier, « Les universalités 'à la française'. Une typologie, des effets et un contre-feu » in Yves Bridel, Beïda Chikhi, François-Xavier Cuche et Marc Quaghebeur (dir.), *L'Europe et les francophonies. Langue, littérature, histoire, image*, Bern, Peter Lang, 2005, p. 39-50.

[40] Kathleen Gyssels, « Conclusions sur les orientations théoriques. Études littéraires francophones, *Postcolonial theory* et *Cultural studies* : entre schismes et synergies », in Lieven d'Hulst et Jean-Marc Moura, *Les études littéraires francophones : état des lieux*, *op.cit.*, 2003, p. 78. Notons toutefois que depuis, Jean-Loup Amselle a publié un ouvrage sur les dangers des approches postcoloniales ou subalternistes : *L'Occident décroché. Enquête sur les postcolonialismes*, Paris, Stock, « Un ordre d'idées », 2008. Par ailleurs, Jean-François Bayart vient de publier un ouvrage polémique sur les insuffisances des études postcoloniales : *Les études postcoloniales, un carnaval académique ?*, Paris, Karthala, 2010.

[41] Voir surtout son ouvrage Littératures francophones et théorie postcoloniale, op.cit.

postcoloniales sont extrêmement floues au point que l'on peut se demander si certaines littératures y échappent. *The Empire Writes Back*, cet ouvrage que l'on appelle parfois le « petit livre vert » des études postcoloniales anglo-saxonnes, présente ainsi leur domaine d'études :

> « Ce livre traite des textes des peuples anciennement colonisés par la Grande-Bretagne, bien qu'une part de son propos soit également pertinente pour les pays colonisés par d'autres puissances européennes, telles que la France, le Portugal et l'Espagne. […] Ainsi les littératures d'Afrique, d'Australie, du Bengladesh, du Canada, des Caraïbes, de l'Inde, de la Malaisie, de Malte, de la Nouvelle Zélande, du Pakistan, de Singapour, des îles du Pacifique Sud et du Sri-Lanka sont toutes des littératures postcoloniales. La littérature des États-Unis devrait aussi être placée dans cette catégorie. »[42]

Vaste programme. Si l'on prend effectivement en compte les littératures francophones, hispanophones et lusophones de pays anciennement colonisés, cela fait beaucoup de monde… Comme le remarque Ania Loomba dans *Colonialism/Postcolonialism*, « Il semblerait que, parce que l'âge du colonialisme est révolu, et parce que les descendants des peuples autrefois colonisés vivent partout, le monde entier soit postcolonial. »[43] Le monde entier, c'est sans doute un peu trop. À cela s'ajoute le fait que les études postcoloniales tenant des études culturelles, il est fréquent qu'elles débordent les études strictement littéraires. Cela peut être un avantage pour replacer la littérature dans un contexte plus large. Cela devient un inconvénient lorsqu'en retour se trouvent placées sur le même plan des œuvres de valeur littéraire très diverses au prétexte de leur « signification politique ». En effet, la théorie postcoloniale mettant l'accent sur les stratégies de résistance aux idéologies dominantes, il n'est pas rare que le politiquement correct l'emporte sur les considérations littéraires. Buchi Emecheta et Calixthe Beyala, écrivaines noires soi-disant féministes, sont ainsi régulièrement portées aux nues, tandis que V.S. Naipaul, dont les positions publiques sont parfois dérangeantes, est considéré avec méfiance.[44]

---

[42] Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *The Empire Writes Back. op.cit.*, p. 1-2 : « This book is concerned with writing by those peoples formerly colonized by Britain, though much of it deals with is of interest and relevance to countries colonized by other Europeans powers, such as France, Portugal and Spain. […] So the literatures in African countries, Australia, Bangladesh, Canada, Caribbean countries, India, Malaysia, Malta, New Zealand, Pakistan, Singapore, South Pacific Island countries and Sri Lanka are all post-colonial literatures. The literature of the USA should also be placed in this category. » Ma traduction.

[43] Ania Loomba, *Colonialism/Postcolonialism*, London/New York, Routledge, 1998, p. 7 : « It might seem that because the age of colonialism is over, and because the descendants of once colonised-peoples live everywhere, the whole world is postcolonial. » Ma traduction.

[44] Un certain nombre des monographies consacrées à cet auteur ont d'ailleurs bien du mal à surmonter le malaise éprouvé face aux déclarations de l'auteur ou tout simplement à sa complexité et ses ambiguïtés (voir par exemple Fawzia Mustafa, *V.S. Naipaul*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.)

Paradoxalement, on pourrait aussi reprocher aux études postcoloniales, en dépit de leur vocation à être subversives, à dénoncer et à casser les logiques dominantes du centre, de s'appuyer sur des théories très « eurocentrées ». Jean-Loup Amselle rappelle ainsi que les fameux représentants de la « *French Theory* », Derrida, Deleuze, Foucault, ont construit leurs systèmes de pensée avec peu de références à des théories extra-européennes : « C'est donc une pensée totalement européocentrée, y compris dans sa déconstruction, qui a fourni à la théorie postcoloniale ses principales idées. »[45]

On peut également reprocher aux théoriciens de la littérature postcoloniale le recours abusif à un jargon facilement abscons.[46] Ainsi, l'un des livres phares des études postcoloniales, *The Location of Culture* (traduit en français sous le titre *Les lieux de la culture*) de Homi K. Bhabha, ou ceux de Gayatri Spivak, autre chantre en ce domaine, sont-ils particulièrement exigeants. Ceci ne les empêche pas d'être cités abondamment et l'on se demande parfois si la lecture de manuels de vulgarisation du type « *Bhabha for Beginners* » ne remplace pas la réflexion sur ces textes « fondateurs ».

Méthodologie : conjuguer les approches

Tous ces défauts, tous ces excès ne sauraient pourtant faire renoncer à l'avantage indéniable d'une approche qui consiste à mettre en avant le caractère déterminant du contexte socio-historique pour certaines littératures .

Dans *Le démon de la théorie*[47], Antoine Compagnon a bien montré comment la *mimèsis* avait pu faire partie des bêtes noires de la théorie littéraire, tout un courant ayant en effet cherché à affirmer l'autonomie du langage par rapport au monde. Aujourd'hui encore, il n'est pas rare que soient regardées avec méfiance toutes les études tendant à s'appuyer sur des référents extérieurs pour expliquer une œuvre. Afin de dépasser les dangers de deux positions extrêmes (l'œuvre comme simple reflet du réel ou l'œuvre totalement détachée du réel), il conviendrait de partir des œuvres elles-mêmes pour considérer la manière dont elles mettent en scène leur propre situation d'énonciation, la scénographie qu'elles

[45] Jean-Loup Amselle, *L'Occident décroché*, *op. cit*., p. 22.
[46] Christiane Fioupou dans son article « African Literature and Theory: The Cart before the Horse? » (*Commonwealth Essays and Studies*, vol. 24, n°2, printemps 2002, p. 5-16) fustige ces dérives et cite à son appui quelques exemples particulièrement amusants.
[47] Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie*, Paris**,** Seuil, « Points/Essais », 1998. L'ouvrage d'Antoine Compagnon est par ailleurs régulièrement cité comme l'archétype d'un discours français refusant de s'intéresser aux problématiques postcoloniales.

déploient. Les travaux de Dominique Maingueneau insistent sur le fait que tout discours est contextualisé : « Le discours n'intervient pas dans un contexte : il n'y a de discours que contextualisé. En outre, le discours contribue à définir son contexte et peut le modifier en cours d'énonciation. »[48] Les œuvres parlent donc du monde, mais en même temps leur parole fait partie du monde, le détermine et est en partie déterminée par lui.

Cette conception permet de ne pas négliger l'importance du contexte socio-historique et culturel d'émergence des œuvres sans pour autant retomber dans une simple recherche des références socio-historiques, le texte littéraire étant alors réduit à un simple témoignage anthropologique ou historique.

Par ailleurs, puisque les études littéraires francophones se sont développées relativement à l'écart des théories postcoloniales, on peut aussi leur emprunter certaines démarches, certaines approches, qui parfois complètent ou évoluent en parallèle des études postcoloniales, parfois aussi en comblent certains défauts. Ainsi, plutôt que d'opposer les approches, on préfèrera les conjuguer. Les travaux de Pierre Halen sur les champs et les systèmes littéraires inspirés de Pierre Bourdieu[49] ou la notion d'« univers symbolique », que Michel Beniamino emprunte aux sociologues Peter Berger et Thomas Kuckmann[50], permettent par exemple de mieux comprendre les tensions qui président à la création littéraire en même temps que la manière dont le texte peut faire évoluer les représentations. Elles répondent en cela à l'intérêt des études postcoloniales pour la dimension pragmatique de la littérature, pour sa contextualisation.

Les travaux sur le rapport à la langue, généralement au premier plan dans les études francophones, offrent des outils et des concepts qui paraissent plus solides que ceux utilisés par la théorie postcoloniale parce que mieux éprouvés.

Par ailleurs, si les études francophones sont demeurées d'abord des études littéraires (loin des *cultural studies* donc), concentrées sur la dimension unifiante de la langue et ont donc moins abordé les liens entre les textes et leur environnement socio-culturel, elles se sont aussi de la sorte gardées de confondre

[48] Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.
[49] Pierre Halen, « Constructions identitaires et stratégies d'émergence : notes pour une analyse institutionnelle du système littéraire francophone », *Études littéraires*, vol. 37, n° 2, 2001, p. 13-31. « Le 'système littéraire francophone' : quelques réflexions complémentaires » in Lieven d'Hulst et Jean-Marc Moura (dir.), *Les études littéraires francophones : état des lieux*, Actes du colloque organisé par les universités de Leuven, Kortrijk et Lille, 2-4 mai 2002, Lille, Édition du conseil scientifique de l'Université Charles de Gaulle, 2003.
[50] Michel Beniamino, *La francophonie littéraire. Essai pour une théorie*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 306-309.

littérature et revendications sociales. Elles sont ainsi moins menacées par le danger du politiquement correct qui a souvent amené les études postcoloniales à valoriser des textes en fonction des idées qu'ils véhiculent et non de leurs qualités littéraires.

Enfin, dans le même ordre d'idées, si les études francophones s'ouvrent peu à peu aux paralittératures ou aux littératures populaires – ce qui est sans doute à bien des égards nécessaire – elles sont cependant encore loin de mettre sur le même plan tous les textes prêtant voix aux minorités ; le littéraire et ses spécificités demeurent toujours prioritaires.

Il s'agira donc ici de féconder les études littéraires « à la française » par les apports des théories postcoloniales, tout en conservant et en développant un certain esprit critique par rapport à ces théories.

L'hybridité, stratégie identitaire

À la lecture d'un grand nombre d'œuvres postcoloniales, il apparaît que l'ensemble des stratégies identitaires définies reposent sur une mise en valeur de l'hybridité.

Au début de l'ère des indépendances, les stratégies visant à exalter une authenticité retrouvée ont sans doute été nécessaires, mais avec les années, elles ne paraissent plus guère tenables. À une époque où l'on ne cesse d'annoncer la crise du modèle de l'État-nation, où l'avenir est à l'érosion des frontières (que cela soit perçu comme un bien ou un mal) et où l'on ne parle que de mondialisation, comment, en effet, assumer un repli univoque sur les valeurs du passé ou affirmer un imaginaire national pur et inaltérable ?

Par ailleurs, dans le contexte d'une intégration périphérique dans des systèmes littéraires, il n'est guère facile de jouer la carte d'une autonomie absolue. Ainsi, revendiquer l'ivoirité d'une œuvre qui ne devrait sa reconnaissance qu'aux instances de légitimation parisienne nécessiterait une certaine dose de mauvaise foi…

Le besoin de dénoncer les dominations étrangères n'a pas disparu, mais il n'est plus possible de s'enfermer dans un imaginaire par trop protectionniste. Un regard trop nostalgique et idéalisé sur le passé semblerait aujourd'hui improductif et les littératures postcoloniales, pour pouvoir jouer le rôle de littératures d'avenir, doivent envisager d'autres approches. Confrontées aux limites des représentations identitaires traditionnelles (nationales, ethniques, religieuses,

etc.), elles tentent de penser l'appartenance d'une autre manière et veulent ainsi se poser en garantes d'une parole d'avant-garde.

Pour cela, les textes issus du monde postcolonial définissent une scénographie[51] qui s'appuie sur une poétique de l'hybridité. Dans un monde où les mutations, les échanges et les hybridations sont sans cesse évoqués et mis en valeur, une identité reposant sur ces principes paraîtrait mieux à même d'incarner l'homme nouveau, en phase avec les déchirements de l'identité à l'ère globale et par là également capable de déchiffrer les complexités du monde à venir.

Dans *L'Occident décroché*, Jean-Loup Amselle met en garde contre le concept d'hybridité :

> « il[ ] suppose[ ] au départ, à l'instar de celui de métissage, des espèces végétales, animales ou culturelles 'pures' ou 'authentiques', espèces destinées à donner, à l'issue du processus de croisement, des entités mêlées et, à ce titre, considérées peu ou prou comme inauthentiques. »[52]

L'anthropologue, qui dans tous ses livres affirme que les métissages sont la norme et non l'exception, souligne les dangers d'une conception qui tend à faire croire que l'hybridation est une nouveauté. Si ces remarques sont tout à fait pertinentes, elles ne remettent pas en cause la validité de la présente recherche, dans le sens où l'on parle ici de représentations, d'imaginaire identitaire et non d'essences. L'hybridité dans les littératures postcoloniales s'inscrit dans une stratégie identitaire et il serait naïf de la voir comme un pur reflet du réel.

Reste maintenant à définir ce que l'on entend par « hybridité » – le terme ayant donné lieu à de nombreux débats – et notamment à le distinguer du métissage, autre concept aux contours flous et bien souvent malmené.

Définition du concept d'hybridité

Comme les études postcoloniales sont à l'heure actuelle encore relativement peu développées en France et sont fortement marquées par les

[51] D'après Dominique Maingueneau, toute œuvre construit son propre contexte d'énonciation en se présentant au lecteur à travers une scénographie. Cette scénographie est à la fois condition et produit de l'œuvre, c'est à dire qu'elle est constitutive de l'œuvre et qu'en même temps, elle justifie l'œuvre : « L'œuvre se légitime en traçant une boucle, donnant à voir au lecteur un monde tel qu'il appelle la scénographie même qui le pose, et nulle autre : à travers ce qu'elle dit, le monde qu'elle représente, il lui faut justifier tacitement cette scénographie qu'elle impose d'entrée. car toute œuvre, par son déploiement même, prétend instituer la situation qui la rend pertinente. » (Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 193.)

[52] Jean-Loup Amselle, *L'Occident décroché. op. cit.*, p. 23.

recherches anglo-saxonnes, on pourrait penser que le terme d'hybridité est une transposition directe de l'anglais *hybridity* et signifie purement et simplement « métissage », terme qui n'a pas d'équivalent direct en anglais. Dans les dictionnaires d'ailleurs, les termes « hybride » et « métis » passent souvent pour des synonymes et beaucoup de critiques les utilisent indifféremment. C'est le cas par exemple dans l'ouvrage foisonnant de Laplantine et Nouss, *Métissages. De Arcimboldo à Zombi*.[53] On note d'ailleurs que le terme d'hybridité lui-même est la plupart du temps absent des dictionnaires (on trouve hybride, hybridation), ce qui tendrait à confirmer la thèse d'un anglicisme superflu. Toutefois, ce serait aller trop vite que conclure à la concurrence en français des termes de métissage et d'hybridité. Pour comprendre ce qui les distingue, il semble nécessaire de revenir à l'étymologie. D'après *Le Grand Larousse de la langue française*, *Le Grand Robert de la langue française* et *Le Dictionnaire de l'Académie Française* le terme *hybride* proviendrait du latin *ibrida* (bâtard, de sang mêlé) par rapprochement avec le terme grec *hybris* (excès). Le métis, lui, est défini par ces mêmes dictionnaires comme un sang-mêlé, le fruit d'un mélange. L'hybride s'en distingue donc par son lien à l'*hybris* grecque. Il y a chez lui en effet quelque chose de l'ordre de l'excès, de la démesure, voire du viol. Dans le contexte postcolonial, c'est une nuance fondamentale. L'histoire coloniale est une histoire de violence et l'individu postcolonial ne peut échapper à cette violence qui le fonde. On pourrait donc opposer d'un côté, le métis, produit d'un processus de durée variable et de l'autre, l'hybride, le résultat d'un choc violent. L'origine du métissage, si elle peut aussi être violente, ne joue plus guère de rôle pour la compréhension du phénomène, tandis que les secousses du choc de l'hybride se ressentent encore en en constatant les effets.

L'hybride est à l'image d'un dialogue fait de tensions, de contradictions et parfois de points de rencontre. Il n'y a pas de fusion ni de symbiose, mais une négociation souvent âpre et douloureuse. Le dialogue de l'hybride n'est pas une simple conversation, mais bien un dialogue à son point le plus intense, à la fois le plus tendu et le plus essentiel. Un dialogue de la limite, de l'extrême et un dialogue vital.

La tension entre des extrêmes entraîne souvent la sensation d'un malaise qui peut s'exprimer à travers les personnages, mais aussi dans l'écriture comme dans le genre littéraire. Toutefois cette tension permanente a aussi sa face

[53] François Laplantine et Alexis Nouss, *Métissages. De Arcimboldo à Zombi*, Paris, Pauvert, 2001.

positive, celle de la mise en relation, de l'ouverture ainsi que de la conscience d'une certaine relativité.

L'hybride se situe donc sur une ligne de tension entre la peur de l'éclatement et le désir d'ouverture. Tension qui répète celle existant entre les divers éléments le constituant. Ce qui fonde l'hybride, le définit, ce n'est finalement ni vraiment cette peur, ni ce désir, ni tel élément ni tel autre, mais bien ce qui se passe « entre deux ». Dans *Les lieux de la culture*, Homi Bhabha emprunte au vocabulaire de la psychologie le terme de « liminalité » pour désigner cet espace intersticiel dans lequel s'élabore l'identité hybride. Selon lui, c'est au niveau des seuils (*limen* signifie seuil), des passages que de nouvelles identités, de nouvelles manières d'être au monde s'élaborent. Le psychanalyste Daniel Sibony a consacré tout un ouvrage à l'entre-deux, qu'il tient pour un espace stratégique de l'élaboration identitaire. Selon lui :

> « |'entre-deux est une forme de coupure-lien entre deux termes, à ceci près que l'espace de la coupure et celui du lien sont plus vastes qu'on ne croit; et que chacune des deux entités a toujours déjà partie liée avec l'autre. Il n'y a pas de *no man's land* entre les deux, il n'y a pas un seul bord qui départage, il y a deux bords qui se touchent ou qui sont tels que des flux circulent entre eux. »[54]

Si cet espace est tellement important, c'est parce qu'il mettrait en acte la question de l'origine. L'origine toujours inatteignable, fuyante, se joue justement là où elle se retire : dans l'entre-deux et notamment dans l'entre-deux-identités, l'entre-deux-cultures. Cette question de l'entre-deux peut s'exprimer en littérature de diverses manières.

D'une manière générale, l'hybride évolue dans un monde incertain, dont les repères sont bouleversés. Les identités individuelles ou collectives ont été fissurées, démantelées. Ni le temps ni l'espace n'offrent de repères stables. Nul n'est fiable et l'avenir est incertain.

On peut dire que les littératures postcoloniales sont des littératures du chaos : tout est remis en cause, tout est tremblements, secousses, explosions et démesure. Il s'agit bien d'une littérature de la crise, avec tout ce que cela implique : explosion violente, maximum d'intensité, perturbation, rupture, tension, malaise mais aussi moment décisif, moment où quelque chose de neuf se crée. Les phénomènes d'hybridation créent toujours de l'inédit.

Par son excès, ses débordements, l'hybride submerge la notion d'identité.

[54] Daniel Sibony, *Entre-deux. L'origine en partage*, Paris, Seuil, « Points/Essais », 1991, p. 11.

Celle-ci ne semble plus pouvoir le contenir. L'identité hybride ne peut être qu'une identité de relation, se construisant sans cesse à partir des liens qu'elle entretient avec d'autres identités. Ce qui se traduit sur le plan littéraire par une grande créativité, une mise en avant de problématiques nouvelles ou abordées sous des angles nouveaux, un renouvellement de la langue et des formes.

Choix du corpus

Le choix du corpus et la manière de le traiter répondent à un souci de pallier certains défauts des études postcoloniales et il a été l'objet d'un très long travail préliminaire. Dicté par de nombreux impératifs, on pourra aussi bien objecter à ce choix ses manquements et ses limites que son ambition, voire sa démesure.

Huit auteurs ont été sélectionnés : Patrick Chamoiseau, Maryse Condé, Ahmadou Kourouma, V.S. Naipaul, Ben Okri, Arundhati Roy, Salman Rushdie et Abdourahman Waberi. Pour chacun d'entre eux, c'est l'ensemble de leur production romanesque[55] qui est abordé, ce qui porte le nombre d'œuvres étudiées à plus de cinquante.

Pourquoi le roman ? Sans doute parce qu'il est le genre où l'hybridité a trouvé son expression la plus riche. Daryush Shayegan écrit ainsi :

> « C'est grâce au roman que s'actualisent les virtualités de l'entre-deux, que s'effectuent le dépaysement et le double exil, que prend naissance l'hybridité des formes mutantes, que surgit la magie d'un monde "surréaliste", que se dévoile toute la gamme des modes d'être de l'homme désorienté, pris au piège des différences culturelles. »[56]

Tout d'abord on peut reconnaître au roman certaines spécificités qui le rendent particulièrement adapté à l'élaboration d'une poétique hybride. Genre polyphonique par excellence, il se prête aisément à la mise en scène d'une parole complexe ; par ailleurs ses frontières poreuses en font une forme malléable et ouverte aux expérimentations diverses. Pour Milan Kundera, « l'esprit du roman » se caractérise par l'ambiguïté, le relatif, l'interrogation, il est « l'esprit de complexité ».[57] De ce point de vue, il paraît la forme idéale pour élaborer une poétique du mouvant, fondée sur l'ambivalence et la relation. Mais au-delà de

[55] Les œuvres publiées après 2004 n'ont pas été intégrées dans le corpus, la rédaction de la thèse étant à ce moment-là trop avancée.
[56] Daryush Shayegan, « L'entre-deux dans la littérature d'aujourd'hui », *Dédale*, « Postcolonialisme. Décentrement, déplacement, dissémination », n° 5/6, printemps 1997, p. 294.
[57] Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, « Folio », 1986, p. 30.

cela, si ce genre est particulièrement intéressant pour cette étude c'est qu'il s'agit d'un genre né en Occident et donc héritier de codes et de pratiques occidentales. De même que l'emploi de la langue de l'ancien colonisateur fait des littératures postcoloniales des littératures périphériques, le recours à la forme romanesque souligne le lien particulier qui unit ces littératures. Par ailleurs, en tant que forme « importée », il a moins de chance que la poésie par exemple de trouver sa place et sa légitimité dans le champ littéraire local et doit d'autant plus se tourner vers le système littéraire francophone.

Si ce corpus semble très ambitieux, il le doit à un souci d'équilibre. Ainsi trois grandes zones ont été retenues : l'Afrique (représentée par l'Ivoirien Kourouma, le Nigérian Okri, le Djiboutien Waberi), les Caraïbes (représentées par le martiniquais Chamoiseau, la Guadeloupéenne Condé et le Trinidadien Naipaul) et l'Inde (représentée par Rushdie, originaire de Bombay et Roy, native du Kerala). À l'intérieur de chacune de ces zones, les auteurs ont été choisis aussi différents que possible afin de témoigner de la diversité des pratiques et des écritures et de se garder de la tentation de réduire la littérature d'une de ces zones à un type d'expression très spécifique. La littérature indienne – même si l'on ne retenait que le roman anglophone – ne se limite pas à Salman Rushdie ; le roman antillais ne ressemble pas toujours à un texte de Chamoiseau ; le roman africain ne fonctionne pas toujours sur le même modèle qu'un roman de Kourouma.

Le but de cette grande variété est de montrer que la diversité des situations de départ ainsi que la diversité des personnalités n'empêche pas une certaine communauté de stratégies qui répondent à un besoin de s'affirmer en tant qu'auteurs de la périphérie. En même temps, cette diversité évidente préviendra le risque d'un aplanissement exagéré des différences et un grand soin sera apporté à la mise en valeur de situations spécifiques.

L'histoire coloniale ne suffit pas en elle-même à rapprocher ces littératures. En effet, on sait que la colonisation française et la colonisation britannique ont reposé sur des présupposés différents et se sont souvent traduites par la mise en place de systèmes également différents. Au-delà de cette distinction traditionnelle, il apparaît qu'à l'intérieur d'un même empire colonial les discordances sont nombreuses. L'histoire coloniale de l'Inde n'est pas celle du Nigeria ni celle du Kenya ni encore moins celle de Trinidad ou Haïti. La façon dont se sont déroulés les processus de décolonisation, puis les relations entretenues entre les nouveaux pays indépendants et les anciennes métropoles jouent également un rôle

essentiel dans les représentations. Le cas particulier des DOM qui ne sont pas devenus des territoires indépendants ne peut manquer d'éveiller la méfiance face à l'idée d'une communauté de destin historique. Ce n'est donc pas tant l'Histoire coloniale ou post-coloniale qui est commune que certains aspects de la production des textes, de leur scénographie et de leur réception.

Assurément, les découpages souvent effectués ont leur utilité. Il ne s'agit pas de refuser l'idée de l'existence d'une littérature antillaise ou ouest-africaine. On peut tout à fait vouloir procéder à des regroupements linguistiques qui seront donc aussi historiques puisque liés à l'Histoire coloniale (avec des nuances à apporter, puisqu'il faudrait distinguer littératures francophones des pays ayant été colonisés par la France et littératures francophones des ex-colonies belges par exemple). Il est également courant de distinguer entre les littératures de peuples colonisés (littératures des pays africains, de l'Inde, etc.) et les littératures de pays colonisés (littérature canadienne, australienne[58], etc.). Les littératures insulaires ont sans doute des spécificités, de même que les littératures du Maghreb se distinguent de celles de l'Afrique de l'Ouest ou de l'Afrique australe. Toutefois, rapidement, on en revient à une certaine atomisation du champ, ce qui est particulièrement flagrant dans le domaine des études francophones où les ouvrages publiés sont bien souvent des compilations d'études spécialisées sur la littérature maghrébine, ouest-africaine, antillaise, etc. Il ne s'agit pas de nier la valeur de certains regroupements ou découpages, mais de replacer la théorie postcoloniale à son juste rang : non pas une méthode unique et exclusive, mais un outil parmi d'autres. Tout découpage, tout regroupement peut se justifier selon l'objet d'étude, selon la perspective adoptée. Il peut être judicieux dans un certain contexte de comparer des auteurs sénégalais et des auteurs antillais, comme on peut préférer pour une autre étude se concentrer sur le roman guadeloupéen.

En réponse au possible reproche d'avoir voulu trop étreindre, je répondrai par le souci de porter un regard global et synthétique sur une situation souvent analysée à travers des grilles de lectures trop spécifiques. En dépit des risques de tels rapprochements, le besoin de trouver des cadres de réflexion plus larges s'affirme de plus en plus, y compris en France, comme en témoignent des ouvrages tels *La francophonie littéraire* de Michel Beniamino ou *Poétiques francophones* de Dominique Combe.

[58] Bien que dans le cas de l'Australie, on puisse être tenté de distinguer entre littérature des aborigènes et littérature des descendants de colons.

La recherche anglo-saxonne est, elle, souvent allée plus loin dans les tentatives de rapprochement, non seulement dans le cadre des études postcoloniales, mais aussi à travers d'autres schémas comparatifs tel celui des littératures du « *Black Atlantic* » (« Atlantique noir »).[59] Toutefois, en dépit d'appels à une ouverture de leurs théories vers d'autres aires linguistiques, les chercheurs anglo-saxons ont rarement tenté des rapprochements avec les littératures francophones.

Cette étude voudrait donc enrichir les études francophones à partir d'une mise en relation avec le domaine anglo-saxon aussi bien au niveau des œuvres que des approches théoriques. Il aurait bien sûr été possible – et sans doute plus simple – de travailler sur un corpus strictement francophone tout en ayant recours aux théories postcoloniales. Mais la mise en parallèle avec des auteurs anglophones « canoniques » dans le corpus postcolonial permet de mieux mesurer la pertinence des concepts utilisés pour le domaine francophone. Par ailleurs, elle permet de dégager des spécificités, des divergences mais aussi des convergences. Enfin, si Naipaul, Rushdie, Okri et Roy sont largement étudiés dans les pays anglo-saxons – et pour une part dans les départements d'anglais de nos universités – leurs œuvres n'ont pour l'instant guère attiré l'attention des comparatistes français.

Paradoxalement, au reproche de la démesure que l'on pourrait faire à ce corpus s'ajoute celui de ses manques. En effet, en dépit de sa diversité, on peut bien sûr constater des absences : pas d'auteur algérien ou sud-africain, pas d'Haïtien, de Mauricien, de Guyanais ni de Réunionnais, etc. De même, une étude de la poésie, du théâtre ou du récit autobiographique[60] serait sans doute d'un grand intérêt. Il a bien sûr fallu faire des compromis et je ne peux que souhaiter que ce travail soit complété par d'autres.

Pour pouvoir comparer le rôle du critère linguistique, quatre auteurs ont été retenus pour le domaine anglophone (Okri, Naipaul, Roy, Rushdie) et quatre autres pour le domaine francophone (Chamoiseau, Condé, Kourouma, Waberi).

Parce que bien souvent les auteurs considérés dans les études sur la littérature postcoloniale sont des auteurs vivant en dehors de leur pays d'origine, il

[59] Voir Paul Gilroy, *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*, traduit de l'anglais par Jean-Philippe Henquel, Paris, Kargo, 2003. [*The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, London, Verso, 1993.]

[60] Voir à ce sujet, l'ouvrage de Susanne Gehrmann et Claudia Gronemann (dir.), *Les enJeux de l'autobiographique dans les littératures de langue française. Du genre à l'espace. L'autobiographie postcoloniale. L'hybridité*, Paris, L'Harmattan, « Études littéraires maghrébines », 2006.

a semblé nécessaire de s'interroger sur cette particularité. N'y aurait-il de littérature postcoloniale qu'en exil ? Afin de mesurer l'importance de ce critère et les variations qu'il peut entraîner, deux auteurs du corpus vivent sur leur terre natale. Arundhati Roy vit toujours en Inde et Chamoiseau ne quitte que rarement sa Martinique.

Si l'on considère les dates de publication des œuvres, on constate qu'elles couvrent une période allant de 1957 à 2004, c'est-à-dire à peu près la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, soit en gros de « l'ère des indépendances » à nos jours. Dans un premier temps, il m'avait paru nécessaire de distinguer des « générations » d'écrivains, ce qui n'aurait guère posé de problème si je n'avais retenu qu'un roman par auteur. Il aurait en effet été aisé de commencer avec *A House for Mr. Biswas* de Naipaul (1961) et *Les soleils des indépendances* de Kourouma (1970) pour finir avec *The Famished Road* d'Okri (1991) et *Transit* de Waberi (2003)… Mais ce serait oublier que Naipaul écrit toujours, que son œuvre évolue également – le plus ancien et le plus récent roman du corpus sont d'ailleurs de lui – et qu'entre *Les soleils des indépendances* et *Allah n'est pas obligé* de Kourouma, il y a un écart aussi grand qu'entre *Les soleils des indépendances* et *Transit* de Waberi. S'intéresser à l'ensemble de la production romanesque d'un auteur permet de lui rendre justice en évitant de réduire sa réflexion à un texte unique. Et c'est aussi en tenant compte des évolutions personnelles que l'on tentera de dégager les évolutions de la littérature postcoloniale.

On notera au passage que les positions idéologiques des auteurs n'ont pas été un critère de choix et l'on pourra constater que leurs conceptions de l'hybridité sont loin de refléter les mêmes partis-pris. Cette précaution évitera les interprétations caricaturales qui associent systématiquement l'hybridité avec le déchirement tragique ou au contraire avec l'euphorie des synergies créatrices.

Par ailleurs, pour élaborer ce corpus final, de nombreuses autres œuvres ont été lues et étudiées ainsi que des études sur les littératures nationales ou régionales dans lesquelles s'inscrivent les auteurs retenus, mais aussi sur d'autres zones concernées par la question postcoloniale (littérature réunionnaise, littérature congolaise, littérature du Cap-Vert, roman algérien, etc.). Ce travail de recherche préliminaire a permis par la suite d'éviter certains écueils, obligeant sans cesse à se poser la question de la représentativité de tel ou tel motif, de tel ou tel procédé.

Enfin, dans le souci d'éviter le reproche d'un oubli du littéraire, d'une

évacuation des textes au profit d'une abstraction théorique, les textes retenus sont l'objet d'analyses nombreuses, point de départ aux réflexions et non simples illustrations. Cette primauté accordée au texte permet également de limiter la tentation d'un recours à un jargon trop abscons.

Par delà toutes leurs différences, les auteurs retenus élaborent tous dans leurs romans une scénographie postcoloniale enracinée dans les marges et s'exprimant à travers une poétique de l'hybridité. Tous, quelles que soient par ailleurs leurs divergences, inscrivent dans leurs œuvres un *ethos* ambivalent lié à la problématique identitaire. Leurs romans ont tous des comptes à rendre avec l'Histoire, mais en même temps les dépassent pour s'interroger sur le sens de l'être et de l'appartenir dans le monde d'aujourd'hui.

Des littératures périphériques à la conquête de leur légitimité

Ce n'est pas un hasard si les littératures postcoloniales interrogent avec autant de fébrilité les fondements de l'identité. Tout d'abord, ces littératures sont ce que l'on pourrait appeler des littératures périphériques.[61] En effet, elles sont produites à partir d'univers socio-culturels qui ne coïncident pas avec le champ littéraire dans lequel elles s'inscrivent. Il y a une sorte de décalage entre l'univers de référence et les usages linguistiques et littéraires.[62] La situation d'énonciation de ces littératures est donc particulièrement complexe et leur statut n'est pas évident. Il leur faut se faire reconnaître et conquérir une place qui n'est pas donnée d'avance. Un statut de « littérature nationale » n'est pas garanti et si elles en cherchent un autre, elles doivent le définir elles-mêmes. Un certain soupçon d'illégitimité pèse sur elles. Tout d'abord, bien qu'écrites dans une langue européenne, elles sont rarement considérées comme faisant partie d'un corpus européen. Ainsi, le roman « francophone » est rarement assimilé au roman français ; dans une anthologie, il apparaît dans le meilleur des cas en annexe. La désignation même de « francophone » peut renvoyer à un enfermement, dans la mesure où ce qu'il recouvre est parfois un peu douteux. Ainsi les auteurs du *Manifeste pour une littérature-monde* souhaitent-ils prendre leurs distances avec

[61] En s'appuyant sur les travaux de Deleuze et Guattari, on pourrait aussi dire qu'il s'agit de « littératures mineures ». pour ces deux auteurs en effet : « Une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure. Mais le premier caractère est de toute façon que la langue y est affectée d'un fort coefficient de déterritorialisation. » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, « Critique », 1975, p. 29.)

[62] Voir Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, *op. cit*., p. 39.

la francophonie dont ils dénoncent les incohérences et le confinement de l'imaginaire qu'elle entraîne.[63] D'autre part, il n'est pas rare qu'on reproche aux romans postcoloniaux d'être « inauthentiques », justement parce qu'ils sont écrits dans une langue européenne et que leur reconnaissance passe par des instances occidentales.

Et c'est bien cette quête de reconnaissance et de légitimité à l'intérieur de systèmes littéraires dans lesquels elles sont marginales qui donne une cohérence à l'ensemble appelé « littératures postcoloniales ». En effet, au delà de certains traits historiques communs (dont les similitudes sont d'ailleurs très discutables), les littératures africaines, antillaises ou indiennes francophones et anglophones partagent des stratégies de reconnaissance liées à des conditions de production et de réception relativement comparables. Si les poétiques postcoloniales peuvent être comparées, ce n'est pas en raison d'un substrat culturel ou historique qui serait commun, mais parce qu'elles répondent à une position spécifique dans le jeu des reconnaissances littéraires. Comme le note Pierre Halen :

> « L'énonciation identitaire, dans l'œuvre et à propos de l'œuvre, apparaît […] comme un secteur névralgique au sein du processus de reconnaissance, dans la mesure où elle concerne aussi bien la création que la réception, et détermine sans doute en bonne part le rapport de l'une à l'autre. »[64]

Les littératures postcoloniales s'écrivent à partir de leur relation avec un centre : sa culture, son histoire mais aussi ses éditeurs, ses lecteurs, etc. Pour se faire entendre, ces littératures doivent obtenir la reconnaissance du centre qui domine généralement le champ littéraire. Les possibilités éditoriales en Afrique de l'Ouest ou dans les Caraïbes sont en effet relativement minces et ne s'adressent généralement qu'à un marché local limité.[65] Naipaul explique ainsi :

> « En très bas âge – dans toute la misère et le dénuement de Trinité, loin de tout, dans une population d'un demi-million d'habitants – me fut donnée l'ambition d'écrire des livres […]. Mais les livres ne se créent pas seulement dans la tête. Les livres sont des objets

[63] Michel Le Bris (avec Jean Rouaud) (dir.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard/NRF, 2007.

[64] Pierre Halen, « Constructions identitaires et stratégies d'émergence : notes pour une analyse institutionnelle du système littéraire francophone », art.cit., p. 21.

[65] À titre d'exemple, en Côte d'Ivoire, 33% des hommes et 60% des femmes sont analphabètes, au Nigéria 38% des hommes et 60 % des femmes, au Zimbabwe 26 % des hommes et 40 % des femmes (Statistiques issues de Philippe Lemarchand (dir.), *L'Afrique et l'Europe. Atlas du XX*^{ème} *siècle*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1994, p. 174, 218 et 248.). Par ailleurs, parmi ceux pouvant lire, peu sont ceux pouvant acquérir des livres dont les coûts, comparés aux revenus moyens sont très élevés. Jacques Chevrier (dans *La littérature nègre*, Paris, Armand Colin, « U », 1984, rééd. 1999, p. 227) évoque également d'autres obstacles. Selon lui, dans les pays africains, l'acte individualiste de la lecture serait souvent perçu comme un retrait suspect de la communauté. À cela s'ajouteraient les difficultés pour s'isoler et l'absence parfois d'éclairage électrique.

> matériels. Pour inscrire votre nom sur le dos de l'objet matériel créé, vous avez besoin de maisons d'édition et d'éditeurs, de dessinateurs et d'imprimeurs, de relieurs ; de libraires, de critiques, de journaux et de revues […] et naturellement d'acheteurs et de lecteurs […]. Ce genre de société n'existait pas à Trinité. Si je voulais être écrivain et vivre de mes livres, il me fallait en conséquence partir […]. Pour moi, à cette époque, cela voulait dire partir en Angleterre. Je voyageais de la périphérie, de la marge, vers ce qui, à mes yeux, représentait le centre ; et mon espoir était qu'au centre il y aurait de la place pour moi. »[66]

Certes tous les pays postcoloniaux ne se trouvent pas dans la situation de Trinidad et la situation en Inde par exemple est tout à fait différente : les possibilités de publication ainsi que le lectorat sont importants et l'écrivain indien anglophone n'éprouve pas forcément la nécessité d'être publié ailleurs. Un article publié dans *La Lettre* du Bureau International de l'Édition Française rappelle qu'en Inde le lectorat potentiel en anglais représente 50 millions de personnes et que 31 000 titres en anglais sont publiés chaque année localement, ce qui fait de l'Inde le troisième plus grand marché du livre anglophone dans le monde. De nombreuses maisons d'édition britanniques ou américaines y ont d'ailleurs établi une base afin de publier pour le marché local.[67] Toutefois, il semble que pour accéder à un public international, le détour par l'Occident demeure inévitable. Arundhati Roy dit elle-même n'avoir pas d'abord proposé son roman à un éditeur étranger parce qu'elle ne pensait pas pouvoir intéresser un public non national :

> « C'est un livre très fragile, très personnel et je n'ai jamais eu d'opinion sur lui. J'ai envisagé un éditeur indien, mais ils ont tendance à donner des avances de 5 000 roupies. D'un autre côté, je n'étais pas sûre de trouver un éditeur étranger. Pourquoi qui que ce soit à l'étranger s'intéresserait à ce livre? Je ne suis pas très cultivée. je n'ai pas vécu à l'étranger. Alors ce n'est pas comme si j'étais Salman Rushdie ou Vikram Seth. »[68]

Ainsi, publier à Delhi donne accès à l'immense marché indien, mais publier à Londres ou à New York ouvre sur le marché mondial. Très vite Arundhati Roy a signé un contrat avec la maison d'édition britannique Random House.

Yvonne Vera, écrivaine zimbabwéenne, qui est d'abord publiée dans son

---

[66] « Notre civilisation universelle », cité par Pascale Casanova, *La république mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999, p. 283.

[67] V.K. Karthika, « Les marchés des droits en Inde », traduit de l'anglais par Edith Ochs, *La Lettre*, Bureau International de l'Édition Française, 18 avril 2007. Consultable en ligne : http://www.bief.org/Publication-2847-Article/Les-marches-des-droits-en-Inde.html (dernière consultation : 18 janvier 2010).

[68] Arundhati Roy, « interview » par Vir Sanghvi, *Rediff On the Net*, 1997. Consultable en ligne : http://www.rediff.com/news/apr/05roy.htm (dernière consultation : 27 janvier 2010) : « It is a very fragile, personal book and I have never had any perspective about it. I considered going to an Indian publisher but they tend to give advances of Rs 5,000. However, I wasn't sure about finding a foreign publisher. I mean, why would anyone abroad be interested in the book? I am not very well educated. I haven't lived abroad. So it's not as though I am like Salman Rushdie or Vikram Seth. » Ma traduction.

pays (par Baobab Books) est néanmoins accessible au public international grâce aux éditions new-yorkaises de Farrar, Straus and Giroux.

En ce qui concerne le domaine francophone, Pierre Halen, qui a travaillé sur la conceptualisation du système littéraire francophone, considère qu'il existe pour les auteurs différents niveaux de reconnaissance possibles : le champ local (qui est souvent national), le système littéraire francophone (où la reconnaissance passe par Paris) et le niveau international. Cependant, l'accession au troisième niveau nécessiterait presque toujours de passer par le deuxième.[69]

Ceci bien sûr n'est pas sans conséquence sur l'écriture même ou du moins sur le positionnement des écrivains. Le chercheur belge Paul Aron évoque ainsi deux attitudes possibles et souligne les dangers de l'utilisation de l'image d'écrivain de la marge pour s'imposer au centre :

> « De manière générale, le destin des auteurs de la périphérie est de tenter d'inverser l'illégitimité qui pèse sur eux. Ils ont, tendanciellement, le choix entre deux attitudes : tenter de suivre les modes du centre, afin de se placer en position de disciples, ou tenter de transformer leur marginalité en avantage. Cette dernière solution se révèle généralement la plus payante sur le plan symbolique, mais aussi la plus difficile à mettre en œuvre. On peut en voir les effets dans les revalorisations de la région, du patrimoine local, ou de la différence culturelle, avec toutefois les risques du ghetto qui sont liés à ce genre de formule. La mise en évidence de l'exotisme risque en effet toujours de confiner l'imaginaire et les auteurs dans le stéréotype, ou dans la reconnaissance conditionnée (le plus grand écrivain du Luxembourg belge…).»[70]

Les auteurs postcoloniaux, auteurs « du Sud », ayant sans doute plus de difficultés à jouer le jeu de l'assimilation (par rapport à un auteur belge ou suisse par exemple qui est plus libre d'adopter l'une ou l'autre attitude), choisissent plutôt la deuxième option et tentent de transformer leur marginalité subie en une marginalité assumée et revendiquée.

Quelque originale que soit son écriture et même si chaque grand écrivain tend à l'universel, il n'en demeure pas moins vrai que le contexte dans lequel l'écrivain postcolonial produit son œuvre détermine en partie celle-ci. Si elle ne saurait être le seul critère de définition ou la clef d'une œuvre, la marge est toutefois incontournable ; le fait d'écrire dans une langue européenne ne saurait le faire oublier, bien au contraire. Comme le souligne Jean-Marc Moura dans un entretien avec Boniface Mongo-Mboussa : « le côté périphérique est fondamental.

---

[69] Pierre Halen, « Le 'système littéraire francophone' : quelques réflexions complémentaires », in Lieven d'Hulst et Jean-Marc Moura (dir.), *Les études littéraires francophones : état des lieux*, *op.cit.*, p. 28.

[70] Paul Aron, « Le fait littéraire francophone », in Romuald Fonkoua et Pierre Halen (dir.), *Les champs littéraires africains*, Paris, Karthala, 2001, p. 51-52.

Si vous écrivez dans une langue européenne tout en vous situant à l'extérieur de l'Europe, vous ne pouvez pas considérer que cette littérature n'est pas périphérique. »[71] Le fait d'utiliser une langue européenne place forcément l'écrivain postcolonial en position d'extériorité, puisqu'il utilise alors une langue déjà historiquement liée à un patrimoine culturel et littéraire spécifique. D'ailleurs ce décalage est souvent exploité dans les œuvres à travers des altérations, des aménagements de la langue, que l'on peut aborder sous le terme de déterritorialisation de la langue.

D'après les thèses maintenant canoniques de Ashcroft, Griffiths et Tiffin, les littératures postcoloniales ont ceci de commun qu'elles « ont émergé dans leur forme actuelle de l'expérience de la colonisation et se sont imposées en mettant l'accent sur la tension avec le pouvoir impérial et en insistant sur les différences qui les séparaient du centre impérial. »[72] Elles se donnent à lire comme une réponse, une contre-attaque aux représentations dominantes. Comme l'a résumé Salman Rushdie avec cette formule devenue célèbre et qui a donné le titre de l'ouvrage de Ashcroft, Griffiths et Helen Tiffin : « *The empire writes back to the center* ». Paradoxalement, cette contre-attaque est sans doute une stratégie nécessaire pour obtenir la reconnaissance du centre. La marge est à la fois subie et cultivée. La contre-attaque n'est pas un refus du système mais une manière d'aménager le système pour s'y faire une place.

Les tentatives pour faire évoluer les systèmes littéraires dans lesquels les écrivains postcoloniaux s'inscrivent permettent de modifier les critères de reconnaissance et d'identification. Les littératures postcoloniales « secouent » les classifications habituelles, les critères d'identification, perturbent les grilles de lecture. En effet, si elles doivent dans une certaine mesure jouer le jeu du système littéraire, elles en sont tout autant les produits que les créatrices. Le système n'est pas fixe et déterminé une fois pour toutes, il évolue en fonction de ceux qui y participent.

L'étude et la compréhension de la stratégie ou de l'ensemble des stratégies mises en place par ces littératures permettraient d'éclairer le fonctionnement des systèmes littéraires en même temps que de mieux cerner les évolutions de la conception de l'identité.

---

[71] Jean-Marc Moura, « La critique postcoloniale, étude des spécificités », art.cit., p. 17.

[72] Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *The Empire writes back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures, op.cit.*, p. 2 : « emerged in their present form out of the experience of colonization and asserted themselves by foregrounding the tension with the imperial power and by emphasizing their differences from the assumptions of the imperial centre. » Ma traduction.

Scénographie postcoloniale et poétique de l'hybridité

Les littératures postcoloniales développent une scénographie particulière visant à légitimer leur parole. C'est-à-dire que les textes contribuent à définir leur situation d'énonciation afin de conquérir une place qui n'est pas donnée d'avance. Dans un contexte pluriculturel complexe, cette définition de la situation d'énonciation est d'autant plus cruciale. Elle est par ailleurs un enjeu important pour négocier l'entrée dans un système littéraire dont l'accès n'est pas forcément aisé pour des littératures périphériques. La scénographie des œuvres postcoloniales va donc mettre en valeur l'instabilité de l'espace d'énonciation, sa complexité et parfois ses contradictions.

Pour que cette scénographie soit recevable, pour qu'elle soit crédible, les œuvres doivent créer une image spécifique de leur énonciateur – un *ethos* – qui doit convaincre le lecteur de « faire confiance » à cette voix qui s'exprime.

Il conviendra de s'interroger sur la construction et les caractéristiques de cet *ethos* ainsi que sur les caractéristiques de la scénographie postcoloniale pour pouvoir mieux déterminer les relations entre ces littératures et les systèmes dans lesquels elles s'inscrivent.

D'ores et déjà, on peut noter que les œuvres postcoloniales jouent sur l'accumulation de paratopies. D'après Dominique Maingueneau, une paratopie est une « localité paradoxale […] qui n'est pas l'absence de tout lieu, mais une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser. »[73] L'écrivain ne peut produire une œuvre que sur cette frontière problématique entre l'appartenance à une société et ses institutions qui légitiment et gèrent la production et la réception des œuvres, et la non-appartenance à cette société, le détachement d'elle sans lequel il ne saurait y avoir de création originale. Il est : « quelqu'un dont l'énonciation se constitue à travers l'impossibilité même de s'assigner une véritable place, qui nourrit sa création du caractère radicalement problématique de sa propre appartenance au champ littéraire et à la société. »[74] Selon Maingueneau, la paratopie peut se manifester de multiples façons selon les lieux, les époques, les sociétés, les personnalités. Le fait de recourir à des paratopies n'a donc rien de spécifiquement postcolonial. En revanche, on ne peut manquer de noter à l'intérieur d'une même

[73] Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, *op. cit.*, p. 52-53.
[74] *Ibid.*, p. 85.

œuvre l'accumulation, voire l'excès, de ces lieux d'énonciation paradoxaux : paratopie d'identité, paratopie spatiale, paratopie temporelle, mais aussi familiale, sexuelle, sociale, psychique ou d'altérité, etc. Il conviendra de s'interroger sur le sens de cette multiplication qui est bien sûr à mettre en lien avec la nature hybride des textes. La scénographie postcoloniale s'appuie en effet sur une poétique de l'hybridité dont il faut analyser les constituants.

Les ambivalences, les tensions, les relations qui caractérisent l'hybridité s'expriment de manières très diverses dans les œuvres ; les auteurs, issus d'horizons différents et de sensibilités très variées, élaborent chacun des représentations très personnelles. Toutefois, un certain nombre d'interrogations et de motifs s'avèrent communs et les grandes lignes d'une poétique de l'hybridité peuvent être dégagées.

Pour mieux la comprendre, on peut se concentrer sur trois grands axes qui semblent sous-tendre l'essentiel des thèmes explorés.

Le premier est celui de l'être et des troubles identitaires. En effet, dans presque toutes les œuvres, le constat d'un malaise initial paraît incontournable. L'identité est posée non comme une donnée mais comme un problème. La perte et l'incertitude caractérisent l'univers postcolonial et l'identité qui en résulte, fondée sur le manque, le mensonge et l'improbable devient un véritable signe subversif capable de remettre en cause toutes les représentations.

Le deuxième axe est celui de la notion d'appartenance. Avoir une identité signifie forcément appartenir à un groupe. Or, tout ce qui peut fonder une identité collective semble échapper aux prises de l'hybride. L'Histoire se refuse, la géographie est instable et fuyante, les communautés s'affrontent et les idéologies s'effritent. La poétique de l'hybridité est une poétique de négociation constante entre des appartenances multiples et parfois contradictoires. Elle est aussi l'occasion de revisiter les fondements de l'Histoire et les notions de territoire ou d'identité nationale.

Enfin, le troisième axe est celui du dire, l'hybridité semblant exiger une parole nouvelle à la mesure d'un monde nouveau. La langue d'écriture est l'un des premiers espaces à négocier pour l'écrivain postcolonial. Vestige de l'histoire coloniale devenu élément incontournable de la société postcoloniale, la langue – le français ou l'anglais pour les domaines qui nous concernent – est un enjeu autour duquel se cristallisent de nombreuses tensions, de nombreuses angoisses. Le soupçon d'illégitimité qui pèse sur l'emploi de cette langue oblige les auteurs à

se justifier, à négocier leur rapport avec elle (qu'ils aient ou non d'ailleurs un véritable choix quant à son emploi). D'autre part, il s'agit d'inventer une parole capable de dire les déchirements et les tensions identitaires, une parole qui doit donc puiser dans des répertoires imaginaires divers et parfois contradictoires. C'est aussi – nécessairement – une parole balbutiante, hésitante, puisque sa légitimité n'est guère assurée. Une parole qui se veut arrachée au silence, à l'impossible et qui doit toujours négocier sa place. Enfin, et c'est sa raison d'être, en dépit de tout cela, mais aussi à cause de tout cela, c'est une parole qui se veut à la mesure du défi identitaire et donc à la démesure du monde.

Amselle, Jean-Loup 22, 24, 27
Angot, Christine 12
Appadurai, Arjun 8
Aron, Paul 38
Ashcroft, Bill 17, 23, 39
Baetens, Jan 22
Bardolph, Jacqueline 21
Bauman, Zygmunt 7
Beck, Ulrich 13
Beckett, Samuel 11
Ben Jelloun, Tahar 11
Beniamino, Michel 18, 25, 33
Berger, Peter 25
Bessière, Jean 21
Beyala, Calixthe 23
Bhabha, Homi K. 24, 29
Bissondath, Neil 12
Boehmer, Elleke 18
Bourdieu, Pierre 25
Bridel, Yves 22
Brossat, Alain 10
Brunel, Pierre 12, 13
Casanova, Pascale 37
Certeau (de), Michel 21
Chamoiseau, Patrick 11, 16, 30, 31, 34
Chevrier, Jacques 37
Chikhi, Beïda 22
Coetzee, J.M. 11
Combe, Dominique 33
Compagnon, Antoine 24
Condé, Maryse 11, 30, 31, 34
Confiant, Raphaël 11
Cordonnier, Noël 22
Cuche, François-Xavier 22
Cusset, François 21
D'Hulst, Lieven 18, 21, 22, 25, 38
Deleuze, Gilles 21, 24, 35
Derrida, Jacques 21, 24
Devi, Ananda 12
Efoui, Kossi 16
Emecheta, Buchi 23
Etiemble, René 12, 13
Fioupou, Christiane 24
Fonkoua, Romuald 38
Foucault, Michel 21, 24
Gehrmann, Susanne 33
Gilroy, Paul 33
Gordimer, Nadine 11
Griffiths, Gareth 17, 23, 39
Gronemann, Claudia 33
Guattari, Félix 21, 35
Gyssels, Kathleen 22
Halen, Pierre 14, 25, 36, 38
Houellebecq, Michel 12
Hussein, Mahmoud 9
Ishiguro, Kazuo 12
Ivekovic, Rada 21
Kafka, Franz 35
Karthika, V.K. 37
Kom, Ambroise 12
Kourouma, Ahmadou 11, 15, 30, 31, 34
Kuckmann, Thomas 25
Kundera, Milan 11, 15, 31
Kureishi, Hanif 12
Laferrière, Dany 11
Laplantine, François 28
Le Bris, Michel 15, 36
Lemarchand, Philippe 37
Loomba, Ania 23
Maalouf, Amin 8, 9
Mahjoub, Jamal 15
Maingueneau, Dominique 25, 27, 40, 41
Marechera, Dambudzo 16
Marimoutou, Carpanin 19
Mensah, Alexandre 21
Monenembo, Tierno 11, 12
Mongo-Mboussa, Boniface 16, 21, 39
Morin, Edgar 8
Moura, Jean-Marc 18, 20, 21, 22, 25, 35, 38, 39
Mouralis, Bernard 16
Mukherjee, Bharati 12
Mustafa, Fawzia 24
Nabokov, Vladimir 11, 12
Naipaul, V.S. 11, 12, 16, 18, 20, 24, 30, 31, 33, 34, 37
Nouss, Alexis 28
Okri, Ben 11, 15, 16, 30, 31, 33, 34
Paton, Alan 11
Pichois, Claude 12, 13
Quaghebeur, Marc 22
Ricœur, Paul 8, 9
Robin, Régine 12
Rouaud, Jean 36
Rousseau, André-Michel 12, 13
Roy, Arundhati 15, 30, 31, 33, 34, 37, 38
Rushdie, Salman 12, 15, 19, 20, 30, 31, 33, 34, 38, 39
Said, Edward 18
Sanghvi, Vir 38
Shakespeare, William 17
Shayegan, Daryush 30

Sibony, Daniel..... 29
Smouts, Marie-Claude 15, 21
Spivak, Gayatri Chakravorty 24
Tiffin, Helen..... 17, 23, 39
Vassanji, M.G. 12
Veit-Wild, Flora 16
Vera, Yvonne 38
Waberi, Abdourahman..... 12, 30, 31, 34

Partie 1

ÊTRE

Troubles identitaires

Introduction

Parler d'hybridité revient à parler d'identité. Cela implique d'interroger ce qui fonde l'identité, mais aussi ce qui la trouble. L'hybridité renvoyant à un mélange vécu comme extrême, déroutant voire explosif et dangereux, la réflexion sur l'être devient nécessairement une réflexion sur la crise de l'être. L'identité postcoloniale, telle qu'elle est présentée dans les romans étudiés, n'est pas dans l'affirmation ou la revendication – que ce soit celle d'une authenticité retrouvée ou d'une essence éternelle – mais dans la prise en compte des blessures et des manques. Le fantasme d'une réconciliation avec une identité pré-coloniale idéalisée n'est plus vraiment de mise, soit que l'irréparable de la rupture ait été accepté, soit que les sirènes de la nostalgie aient perdu de leurs attraits. Jouant apparemment la carte de la résignation et d'une lucidité sans complaisance, ces romans triturent les blessures, avouent le malaise et la perte des repères. Il s'agit de faire de la crise même le terreau de l'identité hybride. L'élaboration d'une identité hybride s'appuie sur ce constat initial : « Oui, nous avons tout perdu, on nous a tout arraché. Non, nous ne savons plus qui nous sommes, ni d'où nous venons. Nous ne reconnaissons pas l'univers dans lequel nous évoluons, nous ne sommes plus sûrs d'avoir prise sur lui. Parfois, le vertige et l'angoisse s'emparent de nous et nous craignons de nous voir dissous, anéantis. » Tel pourrait être le point de départ de l'élaboration d'une identité hybride. On peut s'interroger sur le sens d'un *ethos* fondé ainsi sur le dépouillement et l'incertitude. S'agit-il de revendiquer pleinement un statut de victime, de faire prendre conscience des séquelles dramatiques de la colonisation ? Les désenchantements qui ont suivi les indépendances justifient-ils une telle attitude ? Ou bien ce point de départ est-il une stratégie pour affirmer ailleurs et autrement l'intérêt de la parole hybride ? En étudiant la mise en scène d'une identité hybride hantée par la perte, le dépouillement, il s'agira de montrer la manière dont cette perte est investie et dans quel but. En se concentrant sur le brouillage des repères dont semble souffrir

l'hybride, on s'interrogera sur son sens et sur ses conséquences afin de comprendre en quoi il peut être une condition d'émergence d'une identité nouvelle.

Le trouble, conséquence de multiples pertes et perturbations, affecte l'individu, mais ce trouble identitaire semble facteur d'un possible trouble social. L'hybride à l'identité trouble est aussi fauteur de troubles.[1] Son brouillage identitaire en fait un être inclassable, difficile à cerner et qui par conséquent remet en cause les catégories, menace la clarté et peut-être la légitimité d'un système.

La dimension subversive de l'hybridité est d'ailleurs largement exploitée dans les romans, comme si le discours inauguré sur le ton plaintif et nostalgique de la victime, se voulait aussi dérangeant, menaçant, comme pour affirmer : « oui, vous nous avez tout pris, tout arraché, non, nous ne savons plus qui nous sommes… mais vous ne le savez pas non plus et c'est pour cela que vous êtes vous-mêmes troublés. » (Ce « vous » peut renvoyer à l'ancienne puissance coloniale, mais aussi à des entités moins spécifiques. Le discours de l'hybridité est un discours souvent adressé à l'Autre, l'Autre pouvant effectivement être l'ancien colonisateur mais aussi plus généralement celui qui n'est pas perçu comme étant lui-même hybride.[2])

[1] Voir Judith Butler, *Gender Troubles: Feminism and the Subversion of Identity*, London, Routledge, 1990.

[2] On note là l'une des contradictions du discours de l'hybridité qui peut dans un mouvement affirmer l'hybridité de toute identité, pour ensuite se comparer et s'opposer à des identités jugées monolithiques.

« [...] et l'homme sans accessoires n'est rien de plus que ce pitoyable animal, nu et fourchu que tu es » [1]

Chapitre 1

L'identité menacée : le dépouillement de l'hybride

L'hybride a conscience d'être un homme de la perte. Souffrant d'un manque originel, il vit en perpétuelle insatisfaction. Les auteurs qui font le choix de poser l'hybridité comme une donnée incontournable reconnaissent une rupture (même incomplète) – avec un certain passé, une certaine Histoire, une certaine conception de l'identité – et savent qu'il n'est pas possible de revenir en arrière. Il n'est d'ailleurs pas rare que la perte de l'origine soit évoquée en termes de blessure physique.[2] À propos de l'expérience de l'exil, Naipaul écrit dans *The Mimic Men* : « Mais même si recommencer à zéro est rarement possible et si le monde enchaîne les données de notre propre fabrication, un départ est un départ. Il cause une fracture ; chaque fois il faut que l'os se reconstitue. »[3]

Puisque l'origine est refusée, il faut partir de la perte. Si l'identification à une image claire, authentique n'est pas possible, si le centre refuse sa reconnaissance, comment exister ? L'hybride se demande sans cesse : « qui suis-

[1] William Shakespeare, *Le Roi Lear*, acte III, scène 4, in Yves Bonnefoy (trad.), *Hamlet/Le Roi Lear*, Paris, Mercure de France (pour la traduction du *Roi Lear*), 1965, rééd. Gallimard, « Folio », 1978, p. 309. [William Shakespeare, *King Lear*, 1603, rééd. in *The Illustrated Stratford Shakespeare*, London, Chancellor Press, 1982, rééd. 1989, p. 848 : « unaccomodated man is no more but such a poor, bare animal as thou art. »]

[2] Voir à ce sujet Jahan Ramazani, « The Wound of Postcolonial History: Derek Walcott's *Omeros* », *The Hybrid Muse. Postcolonial Poetry in English*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 2001, p. 49-71.

[3] V.S. Naipaul, *Les hommes de paille*, traduit de l'anglais par Suzanne Mayoux, Paris, Christian Bourgois, 1991, p. 240. *The Mimic Men*, London, André Deutsch, 1971, rééd. Hardmonsworth, Penguin Books, 1973, p. 195 : « But though a fresh start is seldom possible and the world continues our private fabrication, departure is departure. It fractures; the bone has to be set anew each time. »

je ? », et parfois même « est-ce que j'existe ? ». Il vit une situation limite, frôlant souvent la folie et le chaos, risquant sans cesse de perdre son intégrité.

Puisqu'il y a rupture et surtout perte, le deuil est nécessaire et les romans semblent en effet tous accorder à cette dimension une grande importance, même si l'objet du deuil varie d'un auteur à l'autre, d'une œuvre à l'autre. Autre conséquence de la perte de l'origine, le processus de filiation est perturbé, ce qui peut s'avérer insécurisant. Ne sachant d'où il vient, privé du lien rassurant à une tradition claire, l'hybride a du mal à savoir qui il est, tout autant qu'il a du mal à être identifié de l'extérieur. Sa visibilité et sa reconnaissance sont menacées. On peut se demander si ces conditions douloureuses ne cachent pas un potentiel plus positif, ou en tout cas quel est le sens d'un *ethos a priori* si peu engageant.

« à vrai dire
j'ai le sentiment que j'ai perdu quelque chose :
une clef la clef
ou que je suis quelque chose de perdu
rejeté, forjeté
au juste par quels ancêtres ?
inutile d'accuser la dérive génétique
vaille que vaille la retrouvaille »[4]

1. Des romans marqués par le deuil

Les sociétés dans lesquelles évoluent ou ont grandi les auteurs étudiés sont en pleine mutation. Le rapport à la foi, aux traditions, à l'origine est perturbé et les romans sont hantés par un grand sentiment de perte. Jean-Marc Moura explique dans *Littératures francophones et théorie postcoloniale* que :

> « la scénographie postcoloniale a d'abord cette particularité que l'œuvre vise à légitimer la culture dont elle émane en se donnant pour le prolongement actuel de ses traditions. […] Par cette défense et illustration, le lieu de l'énonciation se donne pour celui de l'autochtonie, où s'est opérée l'osmose d'une terre et d'une tradition. L'écriture s'inscrit sur le fond d'un présent palimpseste où se déchiffrent, encore vivaces, les traces d'une originalité qu'a failli gommer la domination étrangère. »[5]

Tout en souscrivant à cette affirmation, il convient d'insister sur le fait que si le lieu de l'énonciation est bien l'autochtonie, il s'agit d'une autochtonie perdue ou en train de se perdre, en tout cas mise à distance. Il semble en effet que, paradoxalement, c'est en témoignant du sentiment d'une perte terrible et en s'inscrivant dans le moment complexe qui est celui du deuil que les auteurs tentent de réclamer une filiation, de se poser en témoins et en héritiers de ce qui est mort ou en train de mourir. La situation archétypale que l'on retrouve dans la plupart des romans est la suivante : un certain monde est mort, de façon souvent violente. On peut le regretter, mais sans se mentir sur ses imperfections. Pour les plus optimistes, il s'agit désormais de faire en sorte que les cendres de ce monde ne disparaissent pas totalement et viennent ensemencer l'avenir. Pour les plus pessimistes, il ne reste qu'à témoigner encore une fois de l'existence de ce monde et de sa perte. Quoi qu'il en soit, l'écriture se présente comme l'héritière (parfois

[4] Aimé Césaire, « Éboulis », *Moi, laminaire…*, Paris, Seuil, 1982, p. 34-35.
[5] Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, *op. cit.*, p. 111-112. Jean-Marc Moura s'appuie ici sur les travaux de Dominique Maingueneau qui définissent la scénographie comme « une scène narrative construite par le texte », qui serait à la fois « condition et produit de l'œuvre, à la fois 'dans' l'œuvre et ce qui la porte ». (Voir Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, *op. cit.*, p. 192.)

indigne ou illégitime) du monde disparu et tente d'en transmettre à un public une vision « authentique ». Les romans postcoloniaux se posent résolument comme des romans du deuil. Parce que chaque auteur a ses thèmes de prédilection, ses obsessions, le deuil est abordé à travers des configurations très variées. Il n'est donc pas inutile de les présenter individuellement.

1.1. Ahmadou Kourouma : la défaite du monde pré-colonial

Les romans de Kourouma évoquent largement la perte du monde d'avant la colonisation – ses valeurs, ses traditions, sa culture – mais aussi sa structure sociale. *Les soleils des indépendances* raconte ainsi l'errance de Fama, un authentique prince malinké qui a tout perdu. La colonisation l'avait déjà dépossédé de son pouvoir, mais les indépendances, bien qu'il se soit battu pour elles, ne lui ont pas rendu son statut. Il n'a pas su trouver sa place et n'a finalement obtenu d'autre avantage que la carte d'identité nationale. Pour lui, les indépendances représentent l'avènement du règne des « fils d'esclaves »[6] et seule lui reste l'amère consolation du souvenir. Tout n'est plus désormais, selon ses propres termes, que « bâtardise », tout dégénère. Dans la nouvelle société règne l'anonymat : par deux fois Fama se voit demander ses papiers, ce qu'il prend pour un affront à sa dignité. De manière générale, ses prétentions et ses attentes n'attirent que mépris et agacement. Certes Fama montre une certaine grandeur, refusant par exemple de recevoir quoi que ce soit du pouvoir injuste qui l'a condamné ou préférant mourir devant la frontière plutôt que de se résigner à ce que le passage lui en soit interdit. Toutefois, l'auteur montre bien que le tragique destin de son héros est lié à son incapacité à s'adapter au monde nouveau. Fama est par exemple demeuré plus ou moins illettré en français comme en arabe, ce qui lui ferme beaucoup de portes. Par ailleurs, il dédaigne à plusieurs reprises des occasions de retrouver un certain statut (il répugne à prendre la charge de chef coutumier dont il hérite ; à sa libération, il refuse de saisir la chance de diriger une coopérative) et, en dépit de sa lucidité, il se montre souvent peu conséquent (il épouse Mariam en sachant qu'il s'agit d'une erreur ; il refuse d'écouter les conseils de ses amis et se compromet inutilement). Le destin de Fama est tragique parce qu'il veut résister de toutes ses forces aux dynamiques du changement. Comme le note Jean-Claude Nicolas, il ne remet jamais en cause la tradition – même

[6] Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, Paris, Seuil, rééd. « Points », 1970, p. 25.

lorsqu'elle paraît critiquable – et refuse tout ce qui semble étranger à l'univers de son enfance.[7] Incapable de surmonter la perte initiale, il préfère se sacrifier plutôt que de s'adapter. Fama ne parvient pas à effectuer le travail de deuil qui serait nécessaire. Il est d'ailleurs significatif à cet égard que le roman s'ouvre sur des funérailles auxquelles Fama arrive en retard, où il se montre grossier, indésirable, et d'où il se retire finalement prématurément. Dans *Monnè, outrages et défis*, ce n'est pas seulement un personnage qui est inadapté, mais toute la ville de Soba. Avant l'arrivée des Blancs, celle-ci représente un monde clos et fini :

> « Depuis des siècles, les gens de Soba et leurs rois vivaient dans un monde clos à l'abri de toute idée et croyance nouvelles. Protégés par des montagnes, ils avaient réussi, tant bien que mal, à préserver leur indépendance. C'était une société arrêtée. Les sorciers, les marabouts, les griots, les sages, tous les intellectuels croyaient que le monde était définitivement achevé et ils le disaient. C'était une société castée et esclavagiste dans laquelle chacun avait, de la naissance à la mort, son rang, sa place, son occupation, et tout le monde était content de son sort ; on se jalousait peu. La religion était un syncrétisme du fétichisme malinké et de l'islam. Elle donnait des explications satisfaisantes à toutes les graves questions que les habitants pouvaient se poser et les gens n'allaient pas au-delà de ce que les marabouts, les sorciers, les devins et les féticheurs affirmaient : la communauté entière croyait à ses mensonges. Certes ce n'était pas le bonheur pour tout le monde, mais cela semblait transparent pour chacun, donc logique ; chacun croyait comprendre, savait attribuer un nom à chaque chose, croyait donc posséder le monde, le maîtriser. C'était beaucoup. »[8]

Mais avec la colonisation progressive du pays, les repères anciens paraissent obsolètes. Les sacrifices rituels ne produisent plus leurs effets, les devins et tous ceux chargés de déchiffrer le monde semblent avoir perdu leurs pouvoirs. Là encore, la position de l'auteur à l'égard du passé précolonial est très critique. Le monde traditionnel n'incarne pas un absolu comme le montrent les modalisations dans la description du monde clos et achevé de Soba (« société arrêtée », « société castée et esclavagiste », « mensonges »). Toutefois, les romans de Kourouma ne donnent guère l'espoir que de la déstabilisation du monde traditionnel va émerger quoi que ce soit de positif. Son dernier roman achevé, *Allah n'est pas obligé*, paraît à cet égard encore plus sombre. En effet, pour Birahima, la perte des repères traditionnels (qui s'ajoute à la perte de sa mère) ouvre les portes du chaos et de l'errance. La liberté que lui offre cette perte reste limitée à un usage très personnel des ressources de la langue, notamment au niveau de la variété des registres et de la surenchère de proverbes et d'images :

---

[7] Jean-Claude Nicolas, *Comprendre* Les soleils des indépendances *d'Ahmadou Kourouma*, Issy-les-Moulineaux, Éditions Saint-Paul, « Les classiques africains », 1985, p. 42.
[8] Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, « Points », 1990, p. 21.

> « [J]e parle beaucoup. Un enfant poli écoute, ne garde pas la palabre… Il ne cause pas comme un oiseau gendarme dans les branches de figuier. Ça c'est pour les vieux aux barbes abondantes et blanches, c'est ce que dit le proverbe : le genou ne porte jamais le chapeau quand la tête est sur le cou. C'est ça les coutumes au village. Mais moi depuis longtemps je m'en fous des coutumes du village, entendu que j'ai été au Libéria, que j'ai tué beaucoup de gens avec kalachnikov (ou kalach) et me suis bien camé avec kanif et les autres drogues dures. »[9]

Ainsi, Kourouma positionne son œuvre à un moment où la perte de toute cohérence culturelle est consommée. Sans idéaliser les époques auxquelles cette cohérence existait, il se montre extrêmement pessimiste quant à ce que réserve l'avenir. Le monde précolonial a disparu, le monde colonial et sa cohérence oppressive sont également renversés (*Les soleils des indépendances*, *En attendant le vote des bêtes sauvages*), mais aucun ordre satisfaisant ne semble vouloir émerger. Les dictatures et le chaos des guerres civiles constituent le seul horizon. Seule la dimension jubilatoire de l'écriture de Kourouma autoriserait une interprétation optimiste de l'hybridité. Comme l'ont remarqué un certain nombre de critiques, il y a en effet un contraste flagrant entre le contenu plutôt sombre et parfois nostalgique de ses romans et la langue, pleine d'audaces, d'hybridations téméraires et novatrices.[10]

1.2. Abdourahman Waberi : la nostalgie du nomadisme

Dans ses romans, Waberi évoque la façon dont la logique nomade s'est vue menacée par la colonisation. Les nomades savaient « d'instinct guetter les pulsations de la croûte terrestre, sonder les entrailles du désert, décrypter le livre des sables, prévenir un orage. »[11] Comme le rappelle l'auteur dans *Balbala*, la colonisation a, d'une part, imposé des frontières qui n'ont pas de sens pour les nomades et, d'autre part, introduit le chemin de fer et donc « une nouvelle géométrie »[12] : « La modernité a fait irruption avec l'arrivée tonitruante du train. Et deux lignes parallèles ont changé immédiatement la notion même du temps – deux lignes pour raccourcir la géographie. »[13]

Dans les textes de l'écrivain djiboutien – ses romans, mais aussi ses poèmes et ses nouvelles – il y a toujours une grande nostalgie du nomadisme et des valeurs qui y sont liées. La colonisation de la Corne de l'Afrique n'a apporté

[9] Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil, 2000, p. 11.
[10] Voir chapitre 8 de la thèse, partie 1.1.1. « Kourouma traduit-il vraiment le malinké en français? », p. 678-685.
[11] Abdourahman Waberi, *Transit*, Paris, Gallimard, 2003, p. 113.
[12] Abdourahman Waberi, *Balbala*, Paris, Le Serpent à plumes, 1997, p. 30.
[13] *Ibid.*, p. 30.

que chaos et souffrances et les personnages ne peuvent placer leurs espoirs que dans l'utopie (« Osons rêver debout le temps d'une utopie, osons aimer le temps d'une chanson »[14]). L'avenir paraît on ne peut plus instable : « À quoi bon avancer à pas de chat, tâtonner ici-bas pour n'embrasser qu'un horizon bancal. »[15] Toutefois le nomadisme, même malmené par la colonisation, n'a pas totalement disparu puisqu'il reste au moins présent dans l'imaginaire collectif. Ainsi, Waïs, le marathonien mondialement célèbre, constatant que, grâce à ses victoires, le nom de Djibouti est cité dans le monde entier, peut rêver : « Il nomadiserait avec un peu de chance, sur tout l'océan Arctique si les vents septentrionaux voulaient bien le colporter. »[16]

Évoquant l'augmentation de l'émigration pour raisons politiques et les rêves d'exil de ses concitoyens, il peut aussi conclure avec une certaine ironie : « Que voulez-vous ? On a hérité d'une fibre voyageuse, du sang tumultueux et des amours nomades. »[17] Ainsi, le nomadisme traditionnel trouve d'autres expressions. D'ailleurs l'écrivain lui même se pose en héritier de cet art de vivre : « Les errants, les apatrides que sont les véritables créateurs, comme les nomades du désert, ne servent qu'à une chose au moins dans ce bas monde. Ils sont nos guides. »[18]

L'écriture est là pour témoigner d'une perte, mais aussi transporter avec elle « encore vivaces, les traces d'une originalité qu'a failli gommer la domination étrangère. »[19] Les romans de Waberi ne semblent guère envisager un avenir beaucoup plus radieux que ceux de Kourouma. Pourtant, la conscience de la force du pouvoir de l'écriture, due notamment à la richesse de l'hybridité culturelle, lui permet de concevoir le deuil non comme une fin, mais comme un passage.

1.3. Ben Okri : les « deuils associés »[20], un pas vers l'avenir

Les romans de Ben Okri semblent tous nettement tournés vers l'avenir, souvent envisagé à partir de deuils assumés. Le thème est particulièrement développé dans *Dangerous Love*, notamment au sujet de la toile à laquelle

[14] *Ibid.*, p. 185.
[15] *Ibid.*, p. 185.
[16] *Ibid.*, p. 79.
[17] *Ibid.*, p. 79.
[18] Abdourahman Waberi, *Transit*, *op. cit.*, p. 57.
[19] Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, *op. cit.*, p. 112.
[20] Ben Okri, *Un amour dangereux*, traduit de l'anglais par Jean Guiloineau, Paris, Christian Bourgois, 1997, p. 20. *Dangerous Love*, London, Phoenix House, 1996, rééd. 1997, p. 9 : « Related Losses ».

travaille Omovo, intitulée *Related Losses* (*Deuils associés*). Au début du roman, Omovo s'interroge déjà : « N'y a-t-il pas beaucoup de choses dont nous pouvons porter le deuil ? »[21] Le deuil est réellement un thème récurrent dans le roman, mais il ne doit pas être prétexte à se lamenter ou à désespérer (comme le font les amis d'Omovo qui échouent : Dele, Okoro et Ifeyiwa[22]). Au contraire, les pertes doivent être regardées avec conscience et reliées afin d'envisager le futur, ce qui transparaît dans les propos d'Omovo :

> « *ma génération est celle des pertes – la folie en héritage, les coffres vides, les dettes colossales, les vanités de l'ancienne génération, son aveuglement et son avarice – le chaos en héritage – la confusion – les ordures – des fumées partout – la violence – coup d'état sur coup d'état – mais le chaos est le début de la création – Dieu a créé le chaos avant de créer l'ordre – un ordre plus grand – le chaos est riche de possibilités – dans la vision commencent les responsabilités.* »[23]

Cette vision semble d'ailleurs se concrétiser dans la réalisation de la toile *Related Losses*. À l'origine de cette toile, il y a une première perte, un dessin volé dont le titre était déjà *Related Losses*. Ensuite, la toile elle-même est inspirée par la découverte faite par Omovo et Keme du corps d'une fillette mutilée et assassinée sur la plage. Omovo a travaillé à cette toile longuement, avec de nombreuses hésitations, des retours et des remords. Il n'a d'abord pas pu la finir et a ressenti le besoin de ne pas donner de visage à la fillette : « Il se rendit compte immédiatement que l'œuvre ne pourrait que rester inachevée, et que la petite fille devrait exister sans visage. »[24] Pourtant, sept ans plus tard, il revient sur cette toile et la modifie. La description des modifications n'est pas sans évoquer celles que Ben Okri a fait subir à son œuvre de jeunesse *The Landscapes Within* pour en tirer *Dangerous Love*. Tout d'abord, il élimine des détails qui ne lui semblent pas essentiels. Il se concentre sur l'image de la fillette qui incarne toutes les pertes, lui donne une place centrale et ambivalente :

---

[21] Ben Okri, *Un amour dangereux*, *op. cit.*, p. 37. *Dangerous Love*, *op. cit.*, p. 22 : « Aren't there many things to mourn? »

[22] Mariconcetta Costantini démontre qu'Ifeyiwa est véritablement un personnage de l'échec, qui est cause au moins en partie de son propre destin. D'après elle, c'est un personnage qui va vers sa mort, a accepté trop de compromis et ne cherche pas à se battre. Voir Mariaconcetta Costantini, *Behind the Mask: A Study of Ben Okri's Fiction*, Rome, Carocci, 2002, p. 103-104.

[23] Ben Okri, *Un amour dangereux*, *op. cit.*, p. 475. *Dangerous Love*, *op. cit.*, p. 363 : « *my generation is one of losses –inheriting madness, empty coffers, colossal debts, the vanities of the old generation, their blindness and greed – inheriting chaos – confusion – garbage – fumes everywhere – violence – coups upon coups – but chaos is the beginning of creation – God created chaos before he created order – a greater order – chaos is rich in possibilities – in vision begins responsibilities.* » En italiques dans le texte.

[24] *Ibid.*, p. 506-507. *DL*, p. 386-387 : « He realised, instantly, that the work could only ever remain unfinished, beyond completion, and that the girl would have to exist without a face. »

> « Il donna à sa mutilation une beauté obscène, comme si elle donnait naissance à une monstrueuse force mystique ; une naissance sale, presque messianique sortant d'une blessure en fleur. Puis il lui fit des pieds nus, petits. Il lui peignit des entailles, des meurtrissures, des piquants. Mais elle avait des pieds clairs, presque ocres, comme si elle avait marché sur des routes magiques. Puis, pour finir, il lui peignit de doux yeux, un joli petit nez, le nez d'une princesse douée, des lèvres épaisses et fières, sensuelles, silencieuses, recueillies. »[25]

Mutilée, blessée, mais donnant naissance à une force nouvelle ; ensanglantée, mais les pieds clairs « qui semblent avoir absorbé l'énergie des 'routes magiques' ».[26] La petite fille incarne une promesse d'avenir qui semble répondre à la citation de Rilke mise en exergue du roman : « Nos anciennes souffrances ne devraient-elles pas commencer à porter leurs fruits ? »[27] C'est riche de ses pertes que l'artiste – mais aussi l'Afrique – peuvent envisager l'avenir. C'est en ayant relié les pertes individuelles et les pertes collectives, celles de la colonisation, celles de la mondialisation, et celles plus personnelles, que l'artiste peut proposer une vision, ce qui, pour le Dr. Okocha comme pour Omovo signifie le commencement de la responsabilité,[28] c'est-à-dire un certain engagement politique.

Dans *In Arcadia*, Okri prolonge sa réflexion sur la perte pour la poser comme le point de départ de toute création artistique. Selon lui, c'est dans la perte que l'art plonge ses racines, et ce bien au-delà du contexte postcolonial :

> « N'est-il pas étrange que les activités humaines les plus significatives soient en rapport avec la perte ? Parce que nous perdons les choses que nous essayons de trouver. La tentative nous fait partir en voyage. Nous rencontrons d'autres choses, des choses que nous avions perdues sans l'avoir remarqué : alors nous créons. L'art naît de l'aliénation et de la perte. L'art remplace ce que nous avons perdu en esprit. C'est donc un remplacement magique. »[29]

---

[25] *Ibid.*, p. 508. *DL*, p. 388 : « He made her mutilation obscenely beautiful, as if she were giving birth to a monstrous mythic force ; a messy, almost messianic birth from a flowering wound. Then he made her feet bare, small. He gave her cuts, buises [sic], spikes. But her feet were bright, as if ochred, as if she might have walked on magical roads. Then, finally, he created for her a sweet pair of eyes, a beautiful little nose, the nose of a gifted princess, and thick proud lips, sensual, silent, beyond speech, self-communicative. »

[26] Mariaconcetta Costantini, *Behind the Mask, op. cit.,* p. 110 : « which seem to have absorbed the energy of the 'magical roads' » Ma traduction.

[27] Rainer Maria Rilke, cité en épigraphe in Ben Okri, *Dangerous Love, op. cit.*, s.p. : « Shouldn't these ancient suffering of ours finally start to bear fruits? » *Un amour dangereux*, p. 9.

[28] Ben Okri, *Un amour dangereux*, *op. cit*., p. 499 : « La vraie responsabilité commence avec une vision claire. » *Dangerous Love*, *op. cit.*, p. 381 : « In seeing clearly begins the real responsibility. »:

[29] Ben Okri, *En Arcadie*, traduit de l'anglais par Jean Guiloineau, Paris, Christian Bourgois, 2003, p. 117. *In Arcadia*, London, Phoenix House, 2002, rééd. 2003, p. 83 : « Isn't it strange how most significant human activity has to do with loss? Because we lose things we try to find them. The trying sends us on a journey. We encounter other things, things we hadn't noticed that we had lost: and then we create. Art springs out of both alienation and loss. Art replaces what we have lost in spirit. It is therefore a magic replacement. »

Dans ce roman, la perte est un prétexte à la réflexion et à la découverte de choses nouvelles. Elle est moins liée à un travail sur le passé et sur l'Histoire et prend davantage les allures d'un élan nécessaire pour aller de l'avant.

Mais quelle que soit la dimension mise en valeur, l'artiste dans l'œuvre de Ben Okri est vraiment ce fils de la perte, plus concerné par la coupure, le manque, l'absence que par ce qui fut autrefois. Il n'est jamais que l'héritier indirect et seulement partiellement légitime de ce qui a été perdu. S'il y avait réellement continuité il n'y aurait peut-être pas de création. Bien que les propos d'Okri ne concernent pas spécifiquement le contexte postcolonial, l'hybride paraît incarner une sorte d'artiste-né, presque poussé à la création dès le moment où il s'interroge sur ses pertes. L'art serait alors une façon de combler le manque.

1.4. Salman Rushdie : perte de la foi et perte de l'Inde-mère

Pour Salman Rushdie, l'art apparaît également comme une réponse naturelle à la situation d'hybridité. L'auteur de *The Satanic Verses* imagine en effet être devenu écrivain pour pallier le vide créé en lui par la perte de la foi, une conséquence selon lui de son hybridité : « […] peut-être que j'écris en partie pour remplir cette pièce vide de Dieu avec d'autres rêves. Parce qu'après tout c'est une pièce faite pour rêver. »[30]

Dans *The Satanic Verses*, Gibreel, à la suite d'une longue maladie, perd la foi et se prouve sa liberté nouvelle « en se bourrant de cochon mort à une telle vitesse que des tranches de lard lui pendaient au coin de la bouche. »[31] Mais aussitôt après, il est assailli par des rêves dans lesquels il se voit dans le rôle de l'archange Gibreel. Ces rêves le terrifient et finissent par le rendre fou et le conduisent au suicide. La perte de Dieu annonce le début de tourments insupportables. Gibreel est torturé par le doute, par les allers-retours entre deux mondes, l'unité ayant été perdue. Avec les deux personnages principaux de *The Satanic Verses*, Gibreel et Saladin, on retrouve les deux grandes pertes qui hantent l'œuvre de Rushdie. D'une part celle de la foi, comme on vient de le voir,

[30] Salman Rushdie, « In God We Trust », *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*, *op. cit.*, p. 377 : « […] perhaps I write, in part, to fill up that emptied-God chamber with other dreams. Because it is, after all, a room for dreaming in. » Ma traduction.

[31] Salman Rushdie, *Les versets sataniques*, traduit de l'anglais par A. Nasier, Paris, Christian Bourgois, 1989, p. 41-42. *The Satanic Verses*, London, Viking/Penguin, 1988, p. 30 : « stuffing the dead pigs into his face so rapidly that bacon rashers hung out of the sides of his mouth. »

et, d'autre part, à travers le personnage de Saladin, celle de l'Orient, de l'Inde. Dans une interview de 1988, l'auteur explique :

> « le roman parle – ce qui n'est sans doute pas surprenant de ma part – d'êtres divisés. Ce qui arrive au personnage de Gibreel c'est qu'il perd la foi, il tombe très malade, en appelle à Dieu, rien ne se passe et il n'arrive plus à croire en Dieu. Et alors, cette part de lui qui est fortement liée à la foi religieuse, et a besoin d'elle, se sépare de la part de lui qui ne peut plus accepter l'idée de Dieu. Et cette division de son être est véritablement son histoire dans le livre, il me semble. C'est alors que je me suis mis à créer en contrepoint un autre personnage, celui de Saladin, qui est lui aussi divisé, mais selon une division séculaire; chez lui la division ne se fait pas entre Dieu et la perte de la foi, c'est une division culturelle entre l'Orient et l'Occident. »[32]

Au fond, perte de la foi ou perte de l'origine, il s'agit toujours d'une perte de l'unité et de la certitude. Saladin et Gibreel sont torturés par leur division interne. Saladin, qui finit par trouver un moyen de relier en lui l'Orient et l'Occident, survit, tandis que Gibreel ne peut supporter l'instabilité de sa position et préfère la mort.

Dans *Midnight's Children*, on retrouve ces deux pertes. Tout d'abord celle de la foi incarnée par Aadam Aziz est nettement liée à l'expérience de l'hybridité. Aadam Aziz, de retour dans son Cachemire natal après cinq années passées à étudier la médecine à Heidelberg, essaie de prier, mais se cogne le nez dans une motte de terre et perd instantanément la foi. La perte de la foi s'accompagne d'autres pertes. Aadam perd l'amitié de Tai, le passeur, gardien de l'oralité et d'une certaine mémoire du Cachemire et de l'Inde. Tai met même tout en œuvre pour faire quitter la vallée à Aadam (Aadam est donc littéralement expulsé du Paradis). Les descendants d'Aadam (même illégitimes) seront donc tous marqués par cette perte, cette chute originelle. Le trou qui obsède d'abord Aadam devient un véritable *leitmotiv* du roman et s'enrichit de multiples significations. Tout d'abord, il rend Aadam « vulnérable aux femmes et à l'histoire »[33]. Il est en effet lié à la sexualité (Aadam découvre Naseem à travers le trou d'un drap), et à l'entrée dans le monde politique (dans un monde sans dieu, l'homme doit agir lui-même pour changer la société). Mais il est aussi lié, comme le montre Annie Montaut, à

---

[32] Salman Rushdie dans un entretien avec W.L. Webb, « Salman Rushdie: *Satanic Verses* », in Michael R. Reder (dir.), *Conversations with Salman Rushdie*, Jackson, University Press of Mississippi, 2000, p. 90 : « the novel is about, unsurprisingly I suppose for me, about divided selves. That the character of Gibreel loses his faith is what happens to him is that he gets very ill and calls upon God and nobody arrives and he finds it impossible to believe in God. And then that part of himself which has a great connection with religious faith, and need for it, splits apart from that part of himself which can no longer accept the idea of God. And that division of himself is really his story, it seems to me, in the book. And I then found myself counterpointing him with another character, Saladin, in whom there is also a split, but which is a secular split; where the split in him is not between God and disbelief, but is a cultural split between East and West. ». Ma traduction.

[33] Salman Rushdie, *Les enfants de minuit*, traduit de l'anglais par Jean Guiloineau, Paris, Stock, « Le Livre de Poche/Biblio », 1983, rééd. 1987, p. 13. *Midnight's Children*, London, Jonathan Cape, 1981, rééd. London, Vintage Books, 1995, p. 10 : « vulnerable to women and history ».

la multitude des voix qui habitent Saleem et à la création[34]. La perte de la foi crée un manque qu'il faut combler : par l'amour, par l'art. C'est aussi un manque qui signifie liberté et ouverture. En effet, le vide de la foi permet à de multiples voix de s'exprimer. Les voix qu'entend Saleem, le personnage central du roman, « loin d'êtres sacrées se révélèrent profanes et aussi innombrables que les grains de poussière. »[35] Cette image n'est pas sans évoquer celle de la littérature décrite dans *Imaginary Homelands* : « Dans n'importe quelle société, la littérature est le lieu, dans le secret de nos têtes, où nous pouvons entendre des voix parlant de tout et de toutes les manières possibles. »[36] La perte du dieu unique semble nécessaire à la vision d'un monde anti-totalitaire. C'est d'ailleurs bien ce que l'on retrouve dans *The Satanic Verses*. En effet, ce qui effraie Abu Simbel c'est l'unicité de Dieu : « Pourquoi ai-je peur de Mahound ? Pour cette raison : un seul un seul un seul, sa terrifiante unicité. Alors que moi je suis toujours divisé, toujours deux ou trois ou quinze. »[37]

Pour pouvoir vivre l'hybridité, pouvoir être deux ou trois ou quinze, il faut, dans l'univers de Rushdie, renoncer à Dieu. Annie Montaut a bien montré comment, dans *The Moor's last Sigh*, « le monde sans dieu (*godlessness*), qui est celui des peintures d'Aurora comme celui de son fils, est le préalable à l'hybridation »[38]. L'hybridation serait la forme séculière de la transcendance[39]. Certes, la mort de Dieu entraîne une perte des repères, mais c'est justement ce qui va permettre l'élaboration de nouvelles façons de vivre. Comme pour Okri, c'est de la perte que naîtrait la création. Créer serait la seule manière de se poser en héritier d'un monde disparu. Le dessein de Rushdie en écrivant *Midnight's Children* est d'ailleurs effectivement de l'ordre du deuil, non pas d'ailleurs tant celui de Dieu que celui de l'Inde, ou du moins de « son Inde ». En effet, si comme il le raconte dans *Imaginary Homelands*, sa première impulsion était due à son désir de « faire renaître sous ses yeux le passé, non pas dans les gris passés des

[34] Annie Montaut, « Le 'bastard' rushdien : une écriture de la résistance à la pensée unique », *Les Cahiers du Sahib*, n° 4, 2ème trimestre 1996.
[35] Salman Rushdie, *Les enfants de minuit*, *op. cit.*, p. 246. *Midnight's Children*, *op. cit.*, p. 168 : « far from being scared [sic], turned out to be as profane and multitudinous as dust. »
[36] Salman Rushdie, *Imaginary Homelands*, *op. cit.*, p. 429 : « Literature is the one place, in any society, within the secrecy of our own head, where we can hear voices, talking about everything in every possible way. » Ma traduction.
[37] Salman Rushdie, *Les versets sataniques*, *op. cit.*, p. 119. *The Satanic Verses*, *op. cit.*, p. 102 : « Why do I fear Mahound? For that: one one one, his terrifying singularity. Whereas I am always divided, always two or three or fifteen. »
[38] Annie Montaut, « Le 'bastard' rushdien : une écriture de la résistance à la pensée unique », *Les Cahiers du Sahib*, n° 4, 2ème trimestre 1996, p. 145.
[39] Voir Salman Rushdie, « Is Nothing Sacred? », *Imaginary Homelands*, *op. cit.*, p. 420 : « a secular definition of transcendence » Ma traduction.

clichés des vieux albums photos familiaux, mais complètement, en cinémascope et en glorieux Technicolor. »[40], assez vite le projet évolue. Il n'est pas possible de prétendre appartenir encore à l'époque révolue et au lieu quitté il y a longtemps et il faut admettre que l'écriture n'a pas tant ses racines dans le passé que dans l'espace de la mémoire :

> « (en dépit de mon ambition originale et je suppose quelque peu proustienne d'ouvrir les portes du temps perdu, pour que le passé réapparaisse comme il avait effectivement été, non affecté par les distorsions de la mémoire) ce que j'étais vraiment en train de faire était un roman de mémoire et sur la mémoire […] J'ai essayé de rendre [mon Inde] aussi imaginativement vraie que possible, mais la vérité de l'imagination est à la fois honorable et suspecte, et je savais qu'il était possible que mon Inde ne soit que celle à laquelle (moi qui ne suis plus celui que j'étais et qui, en quittant Bombay, n'est jamais devenu ce que peut-être je devais devenir) j'aurais, disons, voulu admettre que j'appartenais. »[41]

Le lieu de l'énonciation demeure un territoire incertain qui n'est pas sans lien avec l'« autochtonie » dont parle Jean-Marc Moura, mais seulement dans la mesure où celle-ci a été altérée, partiellement perdue. Le vibrant et passionnant portrait de l'Inde que Rushdie brosse dans *Midnight's Children* est finalement une sorte d'adieu. Il est d'ailleurs significatif que par la suite aucun des romans de Rushdie ne se situe plus entièrement en Inde. L'exil devient à partir de *The Satanic Verses* le territoire privilégié de ses romans. C'est le cas dans *The Ground beneath her Feet* où Rai, le narrateur, avoue à peu près au milieu du roman : « J'ai le sentiment d'une fin au milieu du chemin de ma vie. Une fin nécessaire sans laquelle la deuxième partie n'aurait pas été possible. »[42] Or, cette fin correspond à la nécessité de quitter l'Inde. Rai, comme Ormus et Vina, ne parvient à s'accomplir qu'en consommant la perte de l'origine. Les romans de Rushdie évoquent tous cette perte de l'Inde, de l'Orient, la « désorientation ».[43]

---

[40] Salman Rushdie, *Imaginary Homelands*, *op. cit.*, p. 10 : « restore the past to myself, not in the faded greys of old family-album snapshots, but whole, in CinemaScope and glorious Technicolor. » Ma traduction.

[41] *Ibid.*, p. 10 : « (in spite of my original and I supposed somewhat Proustian ambition to unlock the gates of lost time so that the past reappeared as it actually had been, unaffected by the distortions of memory) what I was actually doing was a novel of memory and about memory […] I tried to make [my India] as imaginatively true as I could, but imaginative truth is simultaneously honourable and suspect, and I knew that my India may only have been one to which I (who am no longer what I was, and who by quitting Bombay never became what perhaps I was meant to be) was, let us say, willing to admit I belonged. » Ma traduction.

[42] Salman Rushdie, *La terre sous ses pieds*, traduit de l'anglais par Danielle Marais, Paris, Plon, « Feux croisés », 2001, p. 236. *The Ground beneath her Feet*, London, Jonathan Cape, 1999, p. 248 : « It feels like an ending in the middle pathway of my life. A necessary ending, without which the second half would have been impossible. »

[43] *Ibid.*, p. 171. *GBF*, p. 176 : « Disorientation ».

1.5. Arundhati Roy : le deuil des petits riens

Dans *The God of Small Things*, Arundhati Roy se concentre surtout sur les pertes apparemment insignifiantes ou plutôt sur les pertes qui passent inaperçues parce qu'elles concernent les petites choses. Le roman, dont l'intrigue se déroule aux deux pôles d'une période d'un peu plus de vingt ans, raconte en fait l'histoire d'un deuil impossible. En 1969, Sophie, la cousine de Rahel et Estha, est morte noyée, cette mort entraînant celle de Velutha, puis, quelques années plus tard, celle de la mère des jumeaux. Après ces événements, les deux enfants qui ont tout perdu (ils ont même été séparés) vont entreprendre une longue période de deuil. La mort de Sophie envahit le monde des vivants :

> « L'absence de Sophie Mol, fantôme en chaussettes, remplit subrepticement la maison d'Ayemenem. Elle s'introduisit dans les livres et la nourriture. Dans l'étui à violon de Mammachi. Dans les croûtes des plaies qui couvraient les tibias de Chacko et qu'il grattait constamment. Dans ses jambes molles, des jambes de femme. Il est étrange de constater à quel point le souvenir de la mort peut perdurer bien plus longtemps que celui de la vie qu'elle a fauchée. Au fil des ans, au fur et à mesure que s'estompa le souvenir de Sophie Mol […], son absence, elle, ne fit que croître et mûrir. Elle était toujours là. Comme un fruit de saison. De toutes les saisons. Aussi immuable qu'un emploi dans la fonction publique. Elle traversa toute l'enfance de Rahel (d'une école à une autre) et entra avec elle dans l'âge adulte. »[44]

Lorsque Rahel revient à Ayemenem vingt-trois ans plus tard pour revoir son frère – qui entre temps s'est enfermé dans une bulle de silence – la coupure entre le temps d'avant et le temps présent est flagrante. Le monde qu'elle retrouve est un monde dégradé : le jardin dont Baby Kochamma prenait autrefois tant de soin a été délaissé au point de devenir une jungle sans grâce ; le fleuve autrefois puissant et inquiétant n'est plus qu'un mince filet d'eau pollué et nauséabond et la Maison de l'Histoire, lieu du drame mais aussi des fascinations de l'enfance, a été transformée en hôtel pour touristes, ironiquement appelé « Héritage ». Dans ce complexe touristique, on fait jouer chaque soir des représentations de danse kathakali en version « raccourcie » pour ne pas lasser les spectateurs. Or, cette perversion des grandes épopées est symbolique d'une perversion plus grande. En effet :

[44] Arundhati Roy, *Le dieu des petits riens*, traduit de l'anglais par Claude Demanuelli, Paris, Gallimard, 1998, p. 34-35. *The God of Small Things*, London, Flamingo, 1997, rééd. 1998, p. 15-16 : « The Loss of Sophie Mol stepped softly around the Ayemenem House like a quiet thing in socks. It hid in books and food. In Mammachi's violin's case. In the scabs of the sores on Chacko's shins that he constantly worried. In his slack, womanish legs. It is curious how sometimes the memory of death lives on for so much longer than the memory of the life that it purloined. Over the years, the memory of Sophie Mol […] slowly faded, the Loss of Sophie Mol grew robust and alive. It was always there. Like a fruit in season. Every season. As permanent as a Government job. It ushered Rachel through childhood (from school to school) into womanhood. »

> « Pour le danseur de kathakali, ces histoires sont ses enfants et son enfance. Il a grandi avec elles. Elles sont la maison qui l'a vu croître, les prairies qui l'ont vu jouer. Ses fenêtres et sa vision du monde. Si bien que quand il raconte une histoire, il la traite comme il traiterait son enfant. »[45]

En amputant ses histoires, le danseur tranche le lien à son enfance, renonce à sa maison, bref s'ampute lui-même de son origine. Par ailleurs, il maltraite également son propre enfant, c'est-à-dire l'avenir. La perte générale qui s'incarne de façon particulière dans la perversion de la danse kathakali concerne le passé autant que le futur. L'histoire personnelle des jumeaux le montre également. Les ravages de la mondialisation semblent avoir gommé d'Ayemenem tout ce qui se rattachait à leur enfance. Même la tragédie qui les a affectés paraît refoulée par les gens comme par le paysage, comme si ce qui avait détruit plusieurs vies ne méritait pas qu'on lui accorde un souvenir. La seule chose qui demeure du drame qu'ont vécu à cet endroit les jumeaux, Sophie et Velutha est « une toute petite chose oubliée. Qui n'empêchait pas le monde de tourner. Une montre d'enfant en plastique aux aiguilles peintes sur le cadran. Qui marquait deux heures moins dix. »[46]

Le lien au passé n'est maintenu que par un objet dérisoire « enfoui sous la terre. Sous l'herbe. Sous vingt-trois années de pluies d'été. »[47] De la même manière Velutha l'Intouchable, victime d'un drame terrible, a été totalement oublié par Margaret Kochamma :

> « Bizarrement la seule personne à laquelle Margaret Kochamma ne penserait jamais, c'était Velutha. Elle ne conserverait aucun souvenir de lui. Ne se rappellerait même plus à quoi il ressemblait. Peut-être parce qu'elle ne l'avait jamais vraiment connu. Parce qu'elle n'entendit jamais parler de ce qu'il était devenu. Le Dieu du Deuil. Le Dieu des Petits Riens. Qui ne laissait ni empreintes sur le sable, ni rides sur l'eau, ni reflets dans les miroirs. »[48]

Velutha, le « Dieu du Deuil », est réellement l'incarnation de la perte. D'ailleurs Baby Kochamma l'avait déjà signalé en lançant perfidement : « [c]et

---

[45] *Ibid.*, p. 305. *GST*, p. 229 : « To the Kathakali Man these stories are his children and his childhood. He has grown up within them. They are the house he was raised in, the meadow he played in. They are his windows and his way of seeing. So when he tells a story, he handles it as he would a child of his own. »

[46] *Ibid.*, p. 177-178. *GST*, p. 127 : « A small forgotten thing. Nothing that the world would miss. A child's plastic wristwatch with the time painted on it. Ten to two it said. »

[47] *Ibid.*, p. 177. *GST*, p. 127 : « buried in the ground. Under grass. Under twenty-three years of June rain. »

[48] *Ibid.*, p. 347. *GST*, p. 264 : « Strangely, the person that Margaret Kochamma never thought about was Velutha. Of him she had no memory at all. Not even what he looked like. Perhaps this was because she never really knew him, nor ever heard what happened to him. The God of Loss. The God of Small Things. He left no footprints in sand, no ripples in water, no images in mirrors. »

homme sera notre Perte » et ce « uniquement pour lui attirer des ennuis. »[49] Velutha semble catalyser toute la volonté de l'histoire à faire disparaître les petits. Intouchable, il devait rester invisible[50], mort, on l'oublie. Les petits riens, les insignifiants, disparaissent sans laisser de trace. Personne ne semble porter leur deuil. Si ce n'est peut-être d'autres petits riens, d'autres insignifiants comme Estha et Rahel. Or, si ce deuil n'est pas fait en conscience, comment envisager l'avenir ? Le projet d'Arundhati Roy est justement de partir de cette perte des petits riens, de leur rendre hommage en les rappelant à la mémoire de ceux qui ne voient que les événements de la Grande Histoire, que l'œuvre de Grand Dieu : « Incidents sans importance, détails insignifiants, brisés en mille morceaux et patiemment reconstitués. Investis d'une nouvelle signification. Pour soudain devenir l'ossature blanchie d'une histoire. »[51]

Si le destin des jumeaux ne permet guère d'envisager une issue positive, les derniers mots du roman : « '*naaley*'. À demain »[52] laissent une note d'espoir.

1.6. Patrick Chamoiseau : le marqueur de paroles, témoin d'un monde en voie de disparition

Tous les romans de Chamoiseau inscrivent dans leur projet le témoignage sur une époque déjà disparue ou en train de disparaître. Le narrateur, qu'il prenne ou non les traits du marqueur de paroles, ce personnage double de l'auteur, se présente toujours comme le témoin privilégié de ces derniers moments qu'il tente de sauver, de préserver, par l'écriture ou la parole. Dans *Chronique des sept misères*, c'est l'univers du marché de Fort-de-France et des *djobeurs*[53] qui est exploré. Le narrateur se présente comme l'un de ces *djobeurs*, ainsi qu'en témoigne le pronom personnel « nous » repris maintes fois. L'emploi de l'imparfait dans les paragraphes introductifs ne laisse guère de doute sur le fait que le temps des *djobeurs* est un temps révolu : « les trois marchés de Fort-de-France (viandes, poissons, légumes) étaient, pour nous djobeurs, les champs de l'existence. […] En vous confiant qui nous étions, aucune vanité n'imprègnera nos

[49] *Ibid.*, p. 249. *GST*, p. 184 : « That man will be our Nemesis.» « Just to get him in trouble. »
[50] Voir dans ce chapitre, la partie 3 « Invisibilité », p. 103-123.
[51] Arundhati Roy, *Le dieu des petits riens*, *op. cit*., p. 57. *The God of Small Things*, *op. cit.*, p. 32-33 : « Little events, ordinary things, smashed and reconstituted. Imbued with new meaning. Suddenly they become the bleached bones of a story. »
[52] *Ibid.*, p. 439. *GST*, p. 340 : « '*Naaley*.' Tomorrow. »
[53] Les *djobeurs* sont des hommes qui rendaient toutes sortes de services sur les marchés, transportant notamment les marchandises lourdes.

voix »[54]. Celui qui parle se présente donc comme l'un des derniers représentants de cette époque, digne de confiance par sa qualité de témoin et d'acteur (même secondaire) des événements qu'il raconte. En même temps que le récit tente de s'inscrire dans une filiation, il souligne la rupture. L'écriture/le récit ne naissent que parce que les *djobs* sont morts et qu'il n'y a rien d'autre à faire que de les raconter :

> « Épuisés sur les caisses, serrés les uns aux autres pour conjurer un froid lancinant, nous disons et redisons ces paroles, ces souvenirs de vie, avec la certitude de devoir disparaître. Vous en donner cette version nous a fait un peu de bien, si vous venez demain, vous en aurez une autre, plus optimiste peut-être, quelle importance ? »[55]

En annexe du récit, l'auteur interpelle le lecteur à travers une « note de l'ethnographe » :

> « Aujourd'hui : plus un seul djobeur dans les marchés de Fort-de-France. Plus une seule brouette. Leur mémoire a cessé d'exister. Son ultime réceptacle, le vieux métal des grilles, n'était pas fait pour durer. Ceci pour vous dire, amis, de prendre bien soin de vous ; arrosez vos différences et soyez vigilants : seul l'ethnographe pleure les ethnocides insignifiants. »[56]

Comme Arundhati Roy, Patrick Chamoiseau veut attirer l'attention sur les petits riens qui disparaissent sans qu'on le remarque. Ces petits riens sont les signes de la richesse et de la variété du monde, les préserver apparaît à l'auteur comme un devoir. Pourtant, et cela apparaît de manière encore plus flagrante avec *Solibo Magnifique*, l'entreprise de préservation du passé demeure toujours ambivalente, puisqu'elle s'apparente à un travail de deuil.

Dans le deuxième roman de Chamoiseau, le marqueur de paroles est devenu un personnage à part entière. Son récit est en fait l'oraison funèbre de Solibo Magnifique, l'un des derniers conteurs de Fort-de-France, mort en pleine performance d'une « égorgette de la parole ». Là aussi, en tentant de sauver la mémoire, l'écriture confirme la disparition. Si l'autorité du marqueur s'appuie sur sa participation aux événements (il est l'un des témoins de la mort de Solibo), s'il affirme vouloir « porter témoignage »[57], il est également conscient que l'écriture achève Solibo. Une fois produite la « version réduite, organisée, écrite, sorte d'ersatz de ce qu'avait été le Maître cette nuit-là », il lui apparaît clairement que « désormais […] sa parole, sa vraie parole, toute sa parole était perdue pour

[54] Patrick Chamoiseau, *Chronique des sept misères* suivi de *Paroles de djobeurs*, Paris, Gallimard, « Folio », 1986, 1988 pour la préface, *Paroles de djobeurs* et *chutes et notes*, p. 15.
[55] *Ibid.*, p. 240.
[56] *Ibid.*, p. 243.
[57] Patrick Chamoiseau, *Solibo Magnifique*, Paris, Gallimard, « Folio », 1988, p. 221.

tous – et à jamais. »[58] Mais avec Solibo ce n'est pas seulement un conteur qui meurt et l'oraison funèbre est aussi celle de tout un monde : « ils avaient découvert que cet homme était la vibration d'un monde finissant, pleine de douleur, qui n'aura pour réceptacle que les vents et les mémoires indifférentes, et dont tout cela n'avait bordé que la simple onde du souffle ultime. »[59] Le roman fonctionne comme une sorte de veillée funèbre qui devrait permettre de faire le deuil d'un monde disparu. Le marqueur de paroles atteste la mort du conteur, fait son oraison et en même temps se pose en héritier.[60]

Dans *Texaco*, en revanche, le marqueur de paroles n'est pas le témoin direct des événements qu'il raconte. Son autorité lui vient tout entière de la supposée confiance que lui accorde Marie-Sophie, son informatrice. Le rôle d'ethnographe et ses accessoires (tels que magnétophone, carnets ou crayons) insistent sur la crédibilité du narrateur en même temps qu'ils rappellent qu'il n'est qu'un passeur. En outre, ce passeur est parfois incompétent (le magnétophone tombe en panne, le marqueur s'embrouille, perd le fil, etc.). Comme dans *Solibo Magnifique*, il a conscience que ce qu'il recueille sont les mots d'un monde en train de disparaître :

> « Je regardais sa peau que la vieillesse séchait, et sa voix qui venait de si loin, et je me sentais faible, indigne de tout cela, inapte à transmettre un autant de richesses. Avec elle, sa mémoire s'en irait comme s'en était allé Solibo Magnifique, et je n'y pouvais rien, rien, rien, sinon la faire parler, ordonner ce qu'elle me débitait. »[61]

La mémoire de Marie-Sophie n'est pas seulement celle du quartier de Texaco, mais aussi celle de la Martinique. Cette parole recueillie par Oiseau de Cham aurait pu être celle d'un monde voué à disparaître totalement si l'urbaniste n'avait pas su voir la richesse de Texaco et décidé de faire en sorte que ce quartier soit préservé. Des aménagements sont bien sûr prévus, des changements vont avoir lieu, mais la destruction initialement envisagée n'a pas lieu et ce grâce au récit de Marie-Sophie. La parole apparaît alors non seulement comme une manière de préserver la mémoire, mais aussi comme capable de changer le cours des événements. Elle n'est plus seulement témoignage mais aussi action.

---

[58] *Ibid.*, p. 226.
[59] *Ibid.*, p. 227.
[60] Voir Rose-Myriam Réjouis, *Veillées pour les mots. Aimé Césaire, Patrick Chamoiseau et Maryse Condé*, Paris, Karthala, 2004, p. 78-79.
[61] Patrick Chamoiseau, *Texaco*, Paris, Gallimard, « Folio », 1992, p. 495-496.

Dans *Biblique des derniers gestes*, le marqueur de paroles est à nouveau au chevet d'un agonisant pour tenter d'en recueillir les dernières paroles et d'en sauver la mémoire. L'entreprise semble donc assez proche de celle racontée dans *Texaco* : « Je désirais le voir pour évoquer ces guerres anticolonialistes dont il fut le témoin – et très souvent l'acteur –, démêler ces histoires de nos luttes dont il était expert et surtout recueillir le récit de sa vie avant le grand silence. »[62] Même si au lieu de paroles, le marqueur recueille des gestes et des mouvements qu'il doit interpréter, il s'agit également, en reconstituant l'histoire d'un individu, de retrouver celle des résistances à la domination. Il y a une dignité perdue à retrouver dans les récits de luttes et de résistances (qu'elles aient été des victoires ou des défaites). La nécessité de retrouver cette dignité avec cette mémoire paraît d'autant plus urgente que Balthazar a annoncé sa mort « pour cause d'échec – notre colonisation ayant, disait-il, réussi. »[63] Mais au fil de la reconstitution des luttes de Balthazar, il apparaît que l'époque des résistances armées est bien finie, non pas seulement parce qu'elle s'est soldée par des échecs (il y a d'ailleurs aussi des victoires dans ce qu'évoque Balthazar), mais parce que le temps est venu pour une autre forme de force. À la fin du roman, Balthazar approchant de l'heure de sa mort annoncée voit entrer chez lui l'Yvonnette Cleoste, la sorcière, ennemie de toujours. Le marqueur de paroles, témoin de la scène, pressent que le combat final s'annonce, toutefois « il allait la combattre et l'anéantir mais pas avec sa violence coutumière »[64]. Et en effet, Balthazar fait disparaître l'Yvonnette Cléoste au moyen d'une arme particulière : une immense douceur. Dans les notes finales au récit, le marqueur s'interroge sur le sens de cette conclusion :

> « Les femmes lui avaient sans doute appris cela : qu'il y a une autre voie, une utopie qui existe depuis la nuit des temps. Que nul n'a vraiment considérée car les armes et les rebelles, tout comme les pacifismes et les doux renoncements, absorbent trop de lumière. Celui qui revint des batailles, qui fut rebelle total, fils des armes, de la mort et du sang, sut prendre la pose de l'amour-grand. La somme des amours et des fraternités ouvre à l'amour-grand. […] L'amour-grand est le seul capable de relier les contraires, de dompter nos désordres, d'accorder nos tumultes. Il est le seul capable de fonder les alliances nouvelles dont nous avons besoin dans ce monde qui va naître. »[65]

Le roman dit ainsi adieu à un certain monde, avec une certaine nostalgie sans doute, mais surtout plein d'espoir pour le monde à naître. Le travail de deuil qui prend sa forme dans le récit des sept cent vingt-sept amours de Balthazar Bodule-Jules est un deuil joyeux. Dans le dernier roman de Chamoiseau, la

[62] Patrick Chamoiseau, *Biblique des derniers gestes*, Paris, Gallimard, « Folio », 2002, p. 52.
[63] *Ibid.*, p. 17.
[64] *Ibid.*, p. 850.
[65] *Ibid.*, p. 854.

nostalgie qui imprègne fortement ses autres romans laisse la place à un optimisme résolument tourné vers l'avenir. D'ailleurs, si dans ce roman comme dans les précédents, le marqueur de paroles n'hésite pas à avouer ses insuffisances, ses faiblesses, ni à envisager la trahison de son travail, l'écriture ne semble plus ici limiter le sujet, le réduire, mais au contraire se faire dépasser par lui. Il n'y a d'ailleurs pas vraiment de conclusion au récit. Certes la victoire de Bodule-Jules est présentée comme finale, mais les circonstances qui l'entourent demeurent dans l'incertain et le marqueur ne propose pas un travail achevé puisqu'en notes il s'interroge sur un certain nombre de pistes à suivre. Le rôle de l'écrivain demeure modeste (il n'est qu'un passeur dépassé par ce qu'il voit), mais grâce au pouvoir de l'imagination qui complète ce que les yeux ne peuvent qu'entrevoir, il peut faire sentir le débordement du réel.

On retrouve donc dans toute l'œuvre de Chamoiseau cette présence constante du deuil comme point de départ incontournable de la prise de parole.

1.7. Maryse Condé : le nécessaire deuil des illusions

Chez Maryse Condé, le grand deuil largement évoqué, invoqué et parfois moqué, est sans conteste celui de l'Afrique. Dans presque tous ses romans, elle aborde la nostalgie des Antillais pour l'Afrique originelle. Chez elle, les « chercheurs d'Afriques »[66] sont toujours en échec et vont de désillusion en désillusion à moins qu'ils ne restent aveugles à leurs erreurs et soient tout simplement ridicules. Dans *Les derniers rois mages*, Spéro fait la longue et douloureuse expérience du renoncement à l'Afrique. Véronica, l'héroïne antillaise de *Heremakhonon*, fuit son malaise identitaire jusqu'en Afrique où elle s'éprend d'un « nègre avec aïeux », espérant ainsi retrouver ses racines. Dans *La colonie du Nouveau Monde*, Tiyi et Aton, souffrant tous deux d'un profond mal-être, s'inventent une identité d'inspiration égyptienne. *Desirada* n'épargne pas non plus les obsédés de l'Afrique qui apparaissent souvent naïfs et voués à la désillusion.

Pour Maryse Condé, le temps du deuil (qu'elle évoque toutefois largement dans ses romans) n'a que trop duré et il est temps que l'Antillais cesse de regarder derrière lui pour aller de l'avant. C'est le message très explicite qu'elle transmet dans un texte paru dans *Libération* sous le titre « N'écoute pas les

[66] Référence au roman d'Henri Lopès, *Le chercheur d'Afriques* (Paris, Seuil, 1990).

esprits chagrins »[67] et dans lequel elle imagine une naissance aujourd'hui à la Guadeloupe et la compare à ce qu'elle aurait été cinquante ans plus tôt. Elle conclut à la naïveté des attitudes trop nostalgiques. On retrouve ce message plus ou moins directement dans beaucoup des romans de Maryse Condé. Se plaçant ainsi en porte-à-faux avec la plupart des écrivains antillais, l'auteure guadeloupéenne ne laisse guère parler la nostalgie dans ses œuvres. *Heremakhonon*, *Une saison à Rihata* ou *Les derniers rois mages* s'en prennent au mythe d'une Afrique maternelle et réconfortante. L'obsession d'une origine africaine, de racines perdues qu'il faudrait retrouver semble incarner un véritable danger : au lieu de vivre dans le présent, de tenter de comprendre ce qui se passe ici et maintenant, les personnages de ces romans vivent dans un univers de regrets et d'amertumes. Dans *Ségou* pourtant, Maryse Condé brosse une large fresque de l'Histoire du royaume bambara et relie l'Histoire des Noirs des Amériques à celle du continent africain. On peut voir là une tentative d'inscrire la spécificité antillaise dans le cadre plus large de « l'Atlantique noir »[68] et donc de se poser en héritière de cette vaste saga. Pourtant, l'auteure refuse toute mythification, toute idéalisation. L'Afrique qu'elle décrit est peut-être une terre de culture et de grandeur, mais aussi d'intolérance, de violence et d'injustice. Dans ce roman comme dans beaucoup d'autres, Maryse Condé ne manque pas de rappeler non seulement que l'esclavage existait avant l'arrivée des Blancs, mais aussi que beaucoup d'esclaves furent vendus aux Blancs par des Noirs. L'héritage africain pour un Antillais est aussi un héritage de trahison. Le deuil à faire n'est pas tant celui de l'Afrique que de son mythe. C'est d'ailleurs ce que tente Spéro dans *Les derniers rois mages*. Spéro est l'arrière-petit-fils d'un roi africain (qui n'est pas sans évoquer Behanzin) qui lors de son exil aux Antilles eut un fils bâtard qu'il abandonna derrière lui avant de repartir vers l'Afrique. Dans sa famille, on vénère l'ancêtre glorieux et la vie ne semble trouver sa source que dans le souvenir de cette origine. Spéro, qui a séduit et épousé Debbie en partie grâce à la fascination exercée sur elle par cette histoire, prend conscience au fur et à mesure des années que l'obsession familiale a détruit la famille même. Son père et son grand-père n'ont rien fait de leur vie, sa femme voue un culte délirant au

[67] Maryse Condé, « N'écoute pas les esprits chagrins », *Libération*, lundi 11 octobre 1999. Consultable sur Internet : http://www.liberation.fr/tribune/0109295382-je-t-imagine-ne-e-en-guadeloupe-autrefois-c-etait-une-petite-communaute-repliee-sur-ses-traditions-les-gens-mouraient-la-ou-ils-etaient-nes-aussi-certains-disent-ne-plus-reconnaitre-leur-terre-mais-sa (dernière consultation : 18 janvier 2010)

[68] Concept élaboré par Paul Gilroy dans son ouvrage *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*, *op. cit*.

mythe de l'Afrique originelle et développe un racisme anti-blanc, sa fille à peine arrivée à l'âge adulte quitte tout pour partir au Bénin. Lui entre temps a compris que « hier était bien hier, que seul comptait l'aujourd'hui. »[69] Devant la volonté de sa fille de partir en Afrique, il s'écrie :

> « Est-ce qu'on ne pourrait jamais vivre le temps de l'existence dans le présent ? Et, s'il le fallait, supporter la hideur de ses plaies ? Le passé doit être mis à mort. Sinon, c'est lui qui tue. Est-ce que ce n'était pas toutes ces bêtises d'ancêtre et d'Afrique qui avaient fait de Djéré et de Justin ce qu'ils étaient devenus ? Deux Rois Mages, deux ivrognes, risée du morne Verdol ? Est-ce que ce n'était pas ce qui faisait le malheur de trop de noirs autour d'eux, tellement occupés à se bâtir d'imaginaires généalogies qu'ils n'avaient plus la force de conquérir à leur tour leur Amérique ? Qu'espérait-elle ? Qu'attendait-elle de ce voyage aux sources du temps d'antan ? »[70]

L'Afrique d'où sont issus les Antillais (et tous les Noirs des Amériques) n'existe plus, sa perte doit être acceptée.

L'autre grande perte évoquée par Maryse Condé est celle de la Guadeloupe mère. Comme Salman Rushdie, Maryse Condé a quitté sa terre natale pour vivre ailleurs. Comme lui, elle perçoit le caractère irrémédiable de cette coupure. En même temps, comme pour l'Afrique, elle refuse toute idéalisation. Dans son œuvre, la Guadeloupe est toujours associée à une mère mal-aimante ou étouffante et qu'il a fallu quitter pour grandir. Même si, comme on l'a vu, il est très fréquent que les personnages rêvent d'un retour à l'île perçue comme un ventre maternel, il s'agit là d'un fantasme régressif et auquel il faudrait savoir renoncer. Chez Maryse Condé, le deuil est moins considéré dans sa dimension nostalgique que dans le travail qu'il implique pour accepter la rupture et envisager de nouveaux futurs. On le voit bien encore dans *Traversée de la mangrove* où tous les récits des personnages se déroulent au cours de la veillée funèbre de Francis Sancher. Descendant d'esclavagistes sanguinaires, celui-ci est poursuivi sinon par une malédiction, du moins par une mauvaise conscience qui a traversé les générations. Haï, méprisé, admiré, envié ou aimé, il a déchaîné les passions dans la commune de Rivière-au-Sel où il est revenu pour attendre la mort. Lorsque celle-ci arrive, tous les habitants qui l'ont connu s'efforcent de faire le bilan de leurs rapports avec cet homme. Certains n'en tirent que dépit et colère, mais d'autres réussissent à trouver dans ce deuil l'élan nécessaire à un nouveau départ.

[69] Maryse Condé, *Les derniers rois mages*, Paris, Mercure de France, « Folio », 1992, p. 34.
[70] *Ibid*., p. 127.

1.8. V.S. Naipaul : le monde d'après la chute

Dans l'œuvre de V.S. Naipaul, l'« autochtonie » est inscrite dans la perte. Le souci d'une continuité avec le passé, affiché par certains auteurs, n'est guère présent dans l'œuvre de l'écrivain originaire de Trinidad. Au contraire l'énonciation affiche avec insistance qu'elle s'élève de lieux à l'origine niée ou dégradée, voire pervertie. Pour Naipaul, l'expulsion du Paradis, évoquée par Rushdie dans *Midnight's Children*, a eu lieu il y a longtemps, et être originaire de Trinidad, c'est déjà être un homme d'après la chute. L'énonciation ne se fait pas au moment de la rupture, mais après qu'elle a eu lieu. Il ne s'agit alors pas tant de porter un témoignage sur un monde en train de disparaître que de faire la chronique d'un monde marqué par la perte. Pour cette raison, il n'est pas étonnant que la légitimité de l'auteur pour aborder ce sujet ne réside pas dans le lien fort et incontestable au passé disparu, mais bien dans le lien à cette société amputée d'origine.[71] Dans son discours pour la remise du Prix Nobel, Naipaul avoue : « J'avais trente-quatre ans lorsque j'ai découvert le nom du lieu de ma naissance. J'habitais à Londres et cela faisait seize ans que je vivais en Angleterre. »[72] L'auteur ne se pose jamais dans ses textes en héritier des Chaguanes, ces Indiens qui vivaient autrefois sur les terres où il a grandi (on est loin du « Moi-Amérindiens »[73] évoqué par Chamoiseau ou des professions de foi de la créolité), il ne fait que constater leur disparition, la rupture consommée depuis longtemps entre leur monde et le sien. Si quelque chose le relie à ces Indiens disparus, ce n'est que grâce au détour par l'Angleterre et à ses études « à l'occidentale » qu'il en prend conscience. Si les essais et les récits de voyage de Naipaul peuvent témoigner d'une tentative de renouer le fil avec un certain passé[74], ses romans eux insistent surtout sur les ruptures. La rupture avec le monde d'avant la colonisation, comme celle avec les collectivités musulmanes, indiennes ou créoles de Trinidad, sont renforcées par la rupture niée avec l'Inde :

[71] On peut suggérer au passage que si Naipaul a été admiré ou haï avec tant de passion, c'est bien parce qu'il apparaît non comme un observateur extérieur à ce qu'il décrit, mais comme un témoin de l'intérieur. D'où les accusations de trahison et d'aliénation occidentale d'une part, et les félicitations pour sa lucidité, son refus des discours nationalistes d'autre part. Si Naipaul était réellement tenu pour un Européen ou un Occidental, sa réception serait probablement moins « explosive ».

[72] V.S. Naipaul, « Deux mondes. Discours de réception du prix Nobel », *Comment je suis devenu écrivain*, traduit de l'anglais par Philippe Delamare, Paris, 10/18, 2002, p. 69. [« Two Worlds (The Nobel Lecture) », *Literary Occasions. Essays*, London, Picador, 2003.]

[73] Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard/NRF, 1997, p. 110.

[74] Voir par exemple *India: A Wounded Civilization* (London, André Deutsch, 1977) sur les liens de Naipaul à l'Inde ou *The Loss of Eldorado: A History* (London, André Deutsch, 1969, édition remaniée 1973), ouvrage dans lequel Naipaul tente de retracer l'histoire de Trinidad, son île natale.

> « La moitié d'entre nous sur cette terre des Chaguanes prétendait – ou peut-être ne prétendait pas, mais sentait, sans jamais en formuler l'idée – que nous avions apporté une sorte d'Inde avec nous, que nous pouvions, pour ainsi dire, dérouler comme un tapis sur la plaine. »[75]

En perpétuant l'illusion de vivre en Inde, la communauté à laquelle appartenait Naipaul se coupait aussi de la réalité de Trinidad. Ses romans témoignent largement de cette coupure. Ainsi, on voit dans *The Mystic Masseur* comment la reproduction de rites déconnectés de leur signification d'origine entraîne des actions absurdes. Ganesh après sa cérémonie d'initiation au brahmanisme est envoyé sur la route avec ces mots : « C'est bon, va-t-en maintenant. Va étudier à Bénarès. »[76] Le jeune homme prend cette phrase à la lettre et refuse de s'arrêter comme on le lui enjoint, jusqu'à ce qu'il lui soit rappelé brutalement : « Tu crois que tu vas aller pour de bon à Bénarès ? Bénarès est aux Indes, tu sais, et ici, c'est Trinidad. »[77] De même, dans *A House for Mr. Biswas*, la famille Tulsi, bien qu'elle sache finalement fort peu de choses à son sujet, vit enfermée dans l'illusion que l'Inde est la référence essentielle, garantie de toute vérité, de toute certitude. Trinidad n'est jamais qu'une pause dérisoire et sans importance et il n'est pas nécessaire de s'y intéresser ou d'essayer de la comprendre. La famille Tulsi refuse de voir que le monde auquel elle se sent appartenir et d'où elle tire toutes ses références est un monde disparu. Biswas qui est conscient de ce décalage n'est pas pour autant capable de substituer autre chose à ce monde, d'où son malaise.

Les romans de Naipaul portent le deuil d'une identité claire et non problématique, dont l'auteur sait qu'elle n'a jamais existé – ce qui explique peut-être le tragique de cette nostalgie. C'est la nostalgie d'une douce illusion. Ce sentiment est particulièrement bien exprimé dans la conclusion de *The Enigma of Arrival* :

> « Notre monde sacré – le sens du sacré qui nous avait été transmis, quand nous étions petits, par nos familles, les lieux sacrés de notre enfance, sacrés parce que nous les avions vus, enfants, et que nous les avions infusés de merveilles, des lieux doublement et triplement sacrés pour moi parce qu'au loin, en Angleterre, je les avais hantés en imagination au fil de nombreux livres et que mes fantasmes avaient placé là le tout début des choses, avaient édifié sur ces lieux un fantasme de foyer, même si j'allais être amené à découvrir que le sang avait souillé cette terre, qu'un peuple aborigène y avait vécu jadis,

[75] V.S. Naipaul, « Deux mondes. Discours de réception du prix Nobel », *Comment je suis devenu écrivain*, *op. cit.* p. 74.
[76] V.S. Naipaul, *Le masseur mystique*, traduit de l'anglais par Marie-Lise Marlière, Paris, Gallimard, 1965, rééd. Paris, 10/18, 1994, p. 23. *The Mystic Masseur*, London, André Deutsch, 1957, rééd. New York, Vintage Books, 1985, p. 11 : « All right, off you go now. Go to Benares and study. »
[77] *Ibid.*, p. 23. *MyM*, p. 11 : « You think you really going to Benares? That is in India, you know, and this is Trinidad. »

> avant d'être exterminé ou réduit à l'extinction – notre monde sacré avait disparu. Chaque génération désormais nous entraînerait un peu plus loin de ce sens du sacré. Mais nous l'avions refaçonné à notre usage ; ainsi fait chaque génération, ainsi que nous l'avions vu lorsque la mort de notre sœur nous avait réunis et que nous avions éprouvé le besoin d'honorer et de nous souvenir. Cela nous obligea à réfléchir à la mort. Cela m'obligea à regarder en face la mort que j'affrontais la nuit, dans mon sommeil ; cela inscrivit un vrai deuil là où la mélancolie avait créé un vide, comme pour me préparer à ce moment. »[78]

C'est juste après cette prise de conscience que le narrateur situe le début de la rédaction du roman. Le deuil était nécessaire à l'écriture.

On peut voir dans tous ces romans à la fois le lien et la distance prise avec la mission définie par Achebe de faire revivre le passé pour en transmettre les valeurs.[79] En effet, si le lien à une époque perdue est affirmé, ce n'est que pour en faire le deuil, non pour lui redonner vie.

La perte des repères, qu'ils soient traditionnels ou religieux, signifie aussi la perte d'une explication cohérente du monde. Sans ces discours sur l'origine et le sens de la vie, l'individu doit lui-même donner un sens aux choses, responsabilité écrasante qui peut aussi bien l'anéantir que lui ouvrir de nouvelles possibilités. Lorsque les repères sont brouillés, lorsque les totems sont renversés, il n'y a plus de certitude et donc plus de sécurité, de confort : la condition de l'hybride est fondamentalement inconfortable, habitée par le malaise, même si celui-ci peut être libérateur et créateur.

[78] V.S. Naipaul, *L'énigme de l'arrivée*, traduit de l'anglais par Suzanne Mayoux, Paris, Christian Bourgois, 1991, p. 444-445. *The Enigma of Arrival*, London, Viking, 1987, rééd. London, Penguin, 1987, p. 318 : « Our sacred world – the sanctities that had been handed down to us as children by our families, the sacred places of our childhood, sacred because we had seen them as children and had filled them with wonder, places doubly and trebly sacred to me because far away in England I had lived in them imaginatively over many books and had in my fantasy set in those places the very beginning of things, had constructed out of them a fantasy of home, though I was to learn that the ground was bloody, that there had been aboriginal people there once, who had been killed or made to die away – our sacred world had vanished. Every generation now was to take us further away from those sanctities. But we remade the world for ourselves ; every generation does that, as we found when we came together for the death of this sister and felt the need to honour and remember. It forced us to look on death. It forced me to face the death I had been contemplating at night, in my sleep ; it fitted a real grief where melancholy had created a vacancy, as if to prepare me for the moment. »

[79] Voir Chinua Achebe, « The Novelist as Teacher », *Hopes and Impediment: Selected Essays*, London, Heinemann, 1983, rééd. New York, Anchor Books/Doubledays, 1989.

« Quand j'expose cet embrouillamini à Vouragan, il hausse les épaules et me renvoie à une phrase d'Einstein que Mme de Vanessieux aimerait à répéter : 'Nous avons tous les mêmes origines : le singe.' Comme si cela aidait l'orphelin à vivre au quotidien. »[80]

« […] tout bâtard que je sois, quelque chose vibre en moi quand je vois le mot 'Ashanti', et aussi le mot 'Warwickshire', dont chacun évoque séparément les racines de mes grands-pères, dont chacun est baptême pour ce bâtard, ni fier, ni honteux, cet hybride, cet Antillais. »[81]

2. Malaise dans la filiation

Si les anciennes valeurs, les anciens repères sont ébranlés, cela affecte aussi la famille ou du moins y trouve écho. Cela s'explique non seulement par le lien entre famille et société (la famille comme micro-société), mais aussi par le fait que l'hybride, par sa définition même renvoie à un certain mystère de l'origine. L'hybride s'interroge sur son héritage familial, sur ce qu'il peut déclarer sien. Et bien entendu cette interrogation ne peut guère déboucher sur une réponse simple. Loin d'incarner le cocon familial protecteur, gardien des traditions et des valeurs ainsi que d'un certain ordre, d'une certaine hiérarchie, la famille de l'hybride est sérieusement mise à mal.

Trois configurations familiales, qui relèvent de l'imaginaire de l'hybride, paraissent incontournables dans la mesure où elles posent la question de la légitimité. Tout d'abord, il n'est pas rare que les personnages soient des « bâtards »[82]. Tantôt ce sont des enfants illégitimes, ignorant parfois qui est leur père ou n'ayant guère de contact avec lui, tantôt ils se vivent comme des « bâtards » en raison de leur origine mixte. Notons tout de suite que métis et

[80] Henri Lopès, *Le chercheur d'Afriques*, *op. cit.*, p. 209.
[81] Derek Walcott, « Les mots du crépuscule », *Café Martinique*, traduit de l'anglais par Béatrice Dunner, Paris, Éditions du Rocher, 2004, p. 16. [« What The Twilight Said », *Dream on Monkey Mountain and Other Plays*, Farrar, Straus and Giroux, 1970.]
[82] Le terme de « bâtard » renvoie à deux catégories distinctes mais qui ne sont pas sans lien. Au sens premier, il s'agit d'un enfant né hors mariage, mais par extension, et notamment pour un animal, il s'agit d'un être qui n'est pas de race pure. Bien entendu, appliqué à l'homme, le terme est péjoratif. Si je maintiens son emploi c'est justement parce que même lorsqu'il n'est pas utilisé directement par les auteurs, les réalités abordées sont bien celles d'un mélange perçu comme infamant et éventuellement subversif.

« bâtard » ne désignent pas tout à fait la même chose, le « bâtard » étant en quelque sorte un métis perçu (par lui ou par les autres) comme impur et donc illégitime. L'orphelin, deuxième figure essentielle, fait face à la même interrogation : quelle est sa place, sa légitimité ? Par ailleurs, il pose – peut-être de façon encore plus cruciale que le bâtard – le problème de la solitude et de la vulnérabilité. Celui qui est sans parents est aussi souvent sans protection, faible face aux aléas de la vie. Enfin troisième situation, celle dans laquelle le personnage a bien des parents, une famille, mais ceux-ci, loin de le protéger, se révèlent au contraire une menace.

D'après Dominique Maingueneau, la paratopie d'identité familiale (enfants abandonnés, orphelins, bâtards) serait l'une des plus riches et des plus constantes de la littérature :

> « Les paratopies d'identité familiales ainsi réfléchies dans les œuvres jouent un rôle si important parce que l'activité littéraire implique par nature que le créateur masculin mette en cause la logique patrimoniale. L'artiste est en effet celui qui renonce à faire fructifier le patrimoine (le capital et la généalogie), à être le fils de son père, pour se consacrer aux mots. Sur lui pèse inévitablement la culpabilité d'avoir préféré la stérile production de simulacres à la transmission généalogique. Il prétend s'innocenter en se conférant une filiation d'un autre ordre, en devenant fils de ses œuvres. Sa légitimité, il entend ainsi la tirer non de son patronyme mais de son pseudonyme, de ce qu'il écrit, et non de son inscription dans le réseau patrimonial. De là le lien évident pour toute mythologie de la création entre la condition d'artiste et la bâtardise ou le meurtre du père. »[83]

Les littératures de l'hybridité, qui explorent de multiples paratopies, trouvent là un terreau particulièrement fertile.

2.1. Les « bâtards »

Lorsqu'en 1961, Bertène Juminer choisissait pour titre de son roman *Les bâtards*,[84] il ne faisait qu'annoncer un thème qui allait devenir l'un des plus obsédants des littératures postcoloniales. En effet, si, derrière ce titre, il pensait en fait à l'hybridité de l'identité des sujets postcoloniaux (et peut-être plus spécifiquement des ressortissants des départements d'Outre-Mer), le lien qu'il établissait entre le trouble d'une identité collective et celui que peuvent ressentir les « bâtards », les illégitimes, est un lien que l'on retrouve dans une large part des romans postcoloniaux postérieurs. Inversement, nombreux sont les auteurs qui, pour évoquer les difficultés de la condition postcoloniale, choisissent de mettre en scène des « bâtards ». Parfois ces « bâtards » sont effectivement les

[83] Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, o*p. cit.*, p. 88.
[84] Bertène Juminer, *Les bâtards*, Paris, Présence africaine, 1961.

produits d'unions entre colonisateurs et colonisés, mais cela n'est pas forcément le cas. On peut s'interroger sur l'intérêt de ces figures.

Dans un article, Gérard Bouchard évoque à propos des Amériques le « **malaise de l'héritier** ou mieux encore : du **déshéritier** »[85]. Pour lui, ce malaise se traduit au niveau de l'imaginaire notamment par l'émergence et la prise d'importance d'une figure spécifique, celle du « bâtard ». La position du bâtard s'instituerait en trois temps : d'abord la désaffiliation intégrale qui peut passer par le rejet de l'origine, de la mère-patrie ou le rêve de repartir à zéro ; dans un deuxième temps, le bâtard prend réellement conscience de sa position, qui peut d'ailleurs être vécue sur le mode euphorique ou dysphorique et perçue comme permanente ou transitoire ; enfin, s'opère une réaffiliation, c'est-à-dire un auto-engendrement, le « bâtard » fait le tri dans son héritage et choisit ce qui lui paraît le plus adapté, le plus intéressant. Le premier temps, celui de la désaffiliation intégrale, semble peu pertinent pour les romans étudiés. En effet, si le terme postcolonial souvent associé à ces littératures évoque des stratégies de résistance, dans les romans du corpus, il ne s'agit jamais de rejet total, de négation des apports occidentaux. En effet, ces romans qui sont aux prises avec la question de l'hybridité, partent tous du constat – fût-il désespéré – d'une certaine « bâtardise ». Je montrerai comment chaque auteur situe son œuvre par rapport au deuxième ou au troisième temps au fur et à mesure des analyses.

La « bâtardise » est presque emblématique des romans de Rushdie. Dans *Midnight's Children*, Saleem, racontant son histoire à Padma, entretient un certain temps le suspense dans la révélation de l'identité de ses parents, évoquant tous ceux qui auraient pu jouer ce rôle : « la vieille maison de la rue Cornwallis était remplie de mères potentielles et de pères en puissance »[86]. Il annonce ensuite être le fils de Mumtaz Aziz et Ahmed Sinaï, mais l'on découvre plus loin qu'il a en réalité été échangé à la naissance avec Shiva et que ses vrais parents sont Vanita, la femme d'un pauvre musicien, et William Methwold, un Britannique sur le point de quitter l'Inde. Quant à Moraes, le héros de *The Moor's last Sigh*, il est

[85] Gérard Bouchard, « L'Amérique, terre d'utopie ? », *Actes du colloque Amérique, terre d'utopies. Les défis de la communication sociale*, Salvador, Bahia, Brésil, 1er et 2 septembre 2002, p. 5. Souligné dans le texte. Consultable en ligne : http://www.er.uqam.ca/nobel/gricis/actes/utopie/bouchard.pdf. Éditeur du site : Groupe de Recherches Interdisciplinaires sur la Communication, l'Information et la Société, Montréal, Québec, (dernière consultation : 18 janvier 2010). Souligné dans le texte.

[86] Salman Rushdie, *Les enfants de minuit*, *op. cit.*, p. 75. *Midnight's Children*, *op. cit.*, p. 51 : « in the old house on Cornwallis Road, the days were full of potential mothers and possible fathers. »

officiellement le fils d'une catholique et d'un juif, origine déjà problématique à ses yeux :

> « Cependant, je ne fus élevé ni comme un catholique, ni comme un juif. J'étais les deux, et rien ; un juivolique anonyme, un cathojuif, un fait-tout, un roquet bâtard. J'étais – comment dit-on aujourd'hui ? – *atomisé*. Absolument : un vrai Bombay-mix. *Bâtard* : j'aime le son de ce mot. *Baas* un pet puant. *Turd*, un étron. *Batard*, un 'pétron', une merde qui pue ; moi, par exemple. »[87]

À cela s'ajoute le soupçon selon lequel il pourrait aussi être le fils illégitime de Nehru lui-même.[88]

Tous ces personnages apparaissent par ailleurs comme des bricoleurs de génie, habillant leur identité de tout ce qui paraît passer à leur portée, revendiquant un héritage non seulement composite mais aussi démesuré, partant en tous sens. Les bâtards rushdiens sont sans aucun doute dans la phase de réaffiliation, celle pendant laquelle :

> « [...] le bâtard, qui a tout congédié, va s'employer désormais à trier, s'arroger à sa guise, prendre son bien où il le trouve, se composer à sa façon une personnalité, une culture, dans l'insouciance des continuités et des ruptures. À partir d'un état originel qui est l'instant fondateur de l'imaginaire, il se refera une identité en additionnant celles qu'il aura volées [...]. Et lorsqu'il en aura terminé, lorsqu'il aura accumulé les piratages, les vols et les emprunts, il se reconnaîtra des dettes mais ne voudra porter aucune chaîne et ne s'adonnera à aucun culte. Il accédera à la liberté et à la responsabilité en choisissant ses croyances, ses traditions, ses fidélités, ses contraintes. Il se donnera une mémoire en adoptant ses ancêtres, en élisant ses héros, en fondant sa propre histoire. Il se représentera des continuités à partir de son état de rupture; mais il se préoccupera moins de ses ascendants que de ses successeurs, qu'il voudra aussi libres, aussi autonomes que lui. Il s'édifiera une communauté en contractant ses alliances, ses amitiés, en instaurant des altérités; il s'arrogera des racines et délimitera son territoire. Et ainsi, il reprogrammera son imaginaire. Sachant que sa richesse, ses acquis sont révocables, il restera toujours conscient de sa pauvreté, comme un rappel de ses origines, mais conscient aussi de sa candeur et de sa liberté qui lui font croire en sa capacité de défaire puis de refaire le monde. En ce sens, il continuera à se re-créer tous les jours et c'est dans la succession de ces réitérations, dans l'enchaînement de ses adhésions provisoires que se tisseront à la fois sa tradition et son destin. »[89]

---

[87] Salman Rushdie, *Le dernier soupir du Maure*, traduit de l'anglais par Danielle Marais, Paris, Plon, « Pocket », p. 125. *The Moor's last Sigh*, London, Jonathan Cape, 1995, rééd. Toronto, Vintage Canada, 1996, p. 104 : « I, however, was raised neither as Catholic nor as Jew. I was both and nothing: a jewholic anonymous, a cathjew nut, a stewpot, a mongrel cur. I was – what is the word these days? – atomised. Yessir: a real Bombay mix. Bastard: I like the sound of the word. Baas, a smell, a stinky poo. Turd, no translation required. Ergo, bastard, a smelly shit; like for example, me. »

[88] On pourrait citer bien d'autres exemples. Ainsi, dans *Shame*, on peut lire : « Omar Shakil fut élevé par pas moins de trois mères, sans un seul père en vue ». (Salman Rushdie, *La honte*, traduit de l'anglais par Jean Guiloineau, Paris, Stock, « Nouveau cabinet cosmopolite », 1984, p. 26. *Shame*, London, Jonathan Cape, 1983, rééd. London, Vintage Books, 1995, p. 24 : « Omar Khayyam Shakil was raised by no fewer than three mothers, with not a solitary father in sight ».) Dans *Fury*, Malik Solanka est le fils de Mallika et d'un homme dont elle ne veut même pas lui dire le nom. (Salman Rushdie, *Furie*, traduit de l'anglais par Claro, Paris, Plon, « Feux Croisés », 2001. *Fury*, London, Jonathan Cape, 2001.)

[89] Gérard Bouchard, « L'Amérique, terre d'utopie? », art. cit., p. 8-9.

Le texte de Gérard Bouchard semble avoir été écrit pour décrire les personnages de Rushdie. Personnages qui dans ce domaine se font d'ailleurs réellement les porte-paroles de l'auteur. En effet, Rushdie n'a cessé de vanter dans ses essais ou dans des entretiens les vertus du mélange et de la mise en relation.[90] Le jeu sur une intertextualité extrêmement riche et diversifiée, l'entrelacement des motifs et des références[91] montrent bien que les œuvres elles-mêmes (et non seulement les personnages) s'inscrivent dans cette phase de réaffiliation.

Dans *The God of Small Things* d'Arundhati Roy, les jumeaux Rahel et Estha sont perçus comme des bâtards, non seulement parce que leurs parents sont divorcés, mais aussi parce que leur mère, une chrétienne, avait épousé un Hindou :

> « De même qu'il arrive aux malheureux de détester leurs pareils, de même Baby Kochamma détestait les jumeaux, condamnés à n'être que de pauvres épaves, dépourvus de père. Pire encore, ils n'étaient que des moitiés d'hindou, qu'aucun membre de l'Église de Syrie n'accepterait jamais d'épouser. »[92]

Chez Arundhati Roy, les personnages semblent surtout subir leur « bâtardise » plus que l'assumer. Ils en ont conscience et parfois en mesurent les effets subversifs (parce qu'ils n'ont pas de statut défini, ils n'ont pas non plus une place à part entière dans la famille ; leur existence même en interroge les fondements), mais dans l'ensemble leur expérience est surtout douloureuse et finalement vouée à l'échec. Ils sont très certainement dans cette deuxième phase, très ambivalente, pendant laquelle leur état d'entre-deux leur apparaît clairement sans qu'ils y voient un moyen de construire quelque chose. Pour eux, la bâtardise n'est qu'une mise en danger, une raison de vulnérabilité. Le roman d'Arundhati Roy est d'autant plus intéressant que les jumeaux hybrides ou « bâtards » ne sont pas rejetés par des personnages présentés comme purs ou authentiques, au contraire. Chacko, Pappachi, Mammachi et Baby Kochamma sont tous « de véritables anglophiles », porteurs d'un héritage « bâtard », dont ils se revendiquent parfois, mais qu'ils subissent aussi à l'occasion. Sophie Mol, en tant que fille d'une Anglaise et d'un Indien divorcés pourrait être perçue elle aussi comme une bâtarde et pourtant elle apparaît aux yeux de la famille comme un idéal de pureté et de perfection. Cette contradiction est une manière de souligner

[90] Voir par exemple « In Good Faith », *Imaginary Homelands*, *op.cit.*, p. 4.
[91] Voir chapitre 8, partie 3 « Entre plusieurs univers de référence », p. 756-781.
[92] Arundhati Roy, *Le dieu des petits riens*, *op. cit.*, p. 72. *The God of Small Things*, *op. cit.*, p. 45 : « In the way that the unfortunates sometimes dislike the co-unfortunate, Baby Kochamma disliked the twins, for she considered them doomed, fatherless waifs. Worse still, they were Half-Hindu Hybrids whom no self-respecting Syrian Christian would ever marry. »

l'arbitraire des frontières entre la légitimité et l'illégitimité. À la différence des personnages, le texte d'Arundhati Roy qui emprunte à plusieurs traditions, montrant ses dettes et affirmant sa liberté est certainement un texte bâtard inscrit, lui, dans la phase de réaffiliation.

Aux Antilles, la notion de famille paraît problématique. Plus d'un tiers des familles sont des familles monoparentales, avec une femme pour chef de famille dans l'immense majorité des cas.[93] Parmi ces mères isolées, moins d'un tiers sont des femmes divorcées, les autres étant célibataires.[94] Édouard Glissant, dans *Le discours antillais*, évoque les troubles de l'institution familiale dans l'histoire des Antilles. En effet, le système esclavagiste, en niant à l'esclave son statut d'être humain, a réduit toute idée de famille à l'« accouplement d'une femme et d'un homme pour le profit d'un maître », la famille était alors une « antifamille ».[95] Le père, réduit au rôle d'étalon, n'avait ni pouvoir ni autorité. Maryse Condé note dans *La parole des femmes* : « Frustré, dépossédé, l'Antillais s'est réfugié dans des attitudes d'irresponsabilité qui ont survécu à l'évolution politique des îles. »[96] *Le code noir* instituait par ailleurs que l'enfant d'esclave, qui naissait donc aussi esclave, devait suivre la mère. Ce qui explique en partie le fait que la société antillaise soit encore aujourd'hui essentiellement une société matrifocale et que les arbres généalogiques se résument souvent à des « arbres gynécologiques » pour reprendre le jeu de mots de Max Jeanne.[97] Édouard Glissant avance qu'à cet héritage de l'esclavagisme s'ajoutent les traditions africaines dans lesquelles la mère joue un rôle central. Au moment de l'abolition, on tente pourtant d'imposer le modèle de la famille à l'occidentale afin de garantir un certain ordre social. Le Directeur de l'Intérieur de la Martinique, le créole Husson, dans une déclaration de mars 1848 appelant les esclaves (l'abolition aura lieu au mois d'avril) à la patience et à la soumission, proclame ainsi : « Vive le travail ! Vive le mariage ! », invoquant là ce qu'il estime être les garants de la sécurité, les remparts au chaos.

---

[93] Pour comparaison, les familles monoparentales représentent en métropole 12% des foyers. Source : Maryse Guillaume, « La monoparentalité et ses difficultés au féminin », *Antiane Eco*, n° 52, mai 2002. Consultable en ligne : http://www.insee.fr/fr/insee_regions/guyane/themes/antiane/ae52/ae52_art04.pdf (dernière consultation : 18 janvier 2010).

[94] *Ibid*.

[95] Édouard Glissant, *Le discours antillais*, Paris, Gallimard, 1981, rééd., « Folio/essais », 1997, p. 166.

[96] Maryse Condé, *La parole des femmes. Essai sur des romancières des Antilles de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 36.

[97] Max Jeanne, *La chasse au racoon. Roman guadeloupéen*, Paris, Karthala, 1980, cité par Françoise Simasotchi-Bronès, *Le roman antillais, personnages, espace et histoire : fils du chaos*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 278.

Ceci explique peut-être aussi ce que Glissant appelle « le refus traumatique de la famille institutionnalisée ».[98] Dans la littérature, on ne peut manquer de noter que la famille est effectivement bien souvent réduite à la mère et ses enfants. Dans *Texaco* de Chamoiseau, les hommes sont qualifiés de « légers sur la terre »[99] et, à l'exception d'Esternome qui élève Marie-Sophie, ils ne remplissent que rarement le rôle de père. Dans *En attendant le bonheur* de Maryse Condé, Véronica raconte :

> « je viens d'une île où les femmes sont de solides matrones. Il faut compenser la désertion des mâles, car trois siècles ont fait de nos hommes des géniteurs et rien de plus. Ils procréent comme des laboureurs répandant les semences par erreur dans le premier champ venu. »[100]

Dans *Les derniers rois mages*, le motif revient : « Roi africain ou pas, le papa de Djéré s'était comporté comme tous les autres nègres de la terre. Il ne s'était pas occupé de son enfant. Il l'avait laissé derrière lui à la charge de sa seule pauvre maman. »[101] Dans *Desirada*, Marie-Noëlle est obsédée par le mystère qui entoure l'identité de son père, au point d'y lier ses difficultés à écrire :

> « Comment pouvait-elle écrire ? Comment pouvait-elle prendre la plume tant qu'elle ne saurait ni qui elle était ni d'où elle sortait ? Bâtarde née de père inconnu. Belle identité que celle-là. Tant qu'elle n'aurait pas d'autres indications… elle ne pourrait rien mener à terme. »[102]

Mais l'exemple extrême de l'incurie paternelle chez Condé s'incarne dans l'histoire de Célanire (*Célanire cou-coupé*). À peine sortie du ventre de sa mère, elle a été vendue par son père pour être sacrifiée, ce dernier n'ayant jamais réellement eu de remords ni même pensé au fait qu'elle était son enfant : « il ne l'avait jamais désiré et, en conséquence, il n'éprouvait aucun sentiment de responsabilité à son endroit »[103]. Dans ces romans, c'est l'absence du père qui est réellement le fil conducteur, ou plutôt le trou noir qui aspire les personnages. Sans père, comment écrire, comment vivre ? Djéré et après lui son fils et son petit-fils semblent condamnés à l'échec, tant ce manque originel les empêche de se trouver une direction dans la vie (Spéro qui est aussi un artiste est peut-être le seul pour qui un espoir – maigre – subsiste). Marie-Noëlle devra choisir une identité parmi celles possibles, sans que l'on sache d'ailleurs si elle réussira

[98] Édouard Glissant, *Le discours antillais*, *op. cit.*, p. 162.
[99] Patrick Chamoiseau, *Texaco*, *op. cit.*, p. 430.
[100] Maryse Condé, *En attendant le bonheur (Hérémakhonon)*, Paris, Seghers, 1988, (édition revue et corrigée de *Hérémakhonon*), rééd., Paris, Robert Laffont, 1997, p. 101.
[101] Maryse Condé, *Les derniers rois mages*, *op. cit.*, p. 20.
[102] Maryse Condé, *Desirada*, Paris, Robert Laffont, 1997, p. 220.
[103] Maryse Condé, *Célanire cou-coupé*, Paris, Robert Laffont, 2000, p. 222.

vraiment à devenir écrivaine. Célanire ne verra sa rage apaisée qu'avec la révélation du nom du père et le meurtre de ce dernier.

Dans *Texaco*, Chamoiseau fait référence à ces esclaves qui refusaient d'avoir une descendance. Le père d'Esternome en effet se révolte à l'annonce de sa future paternité : « Aigri comme une chique sur du sel, il l'injuria presque avant de lui crier *Pas d'enfants d'esclavage !*… Ceci pour dire en passant qu'aucun homme quand c'est un homme n'est jamais vraiment bon. »[104] Seule la volonté sans faille de la future mère permet à Esternome de voir le jour. Par ailleurs, dans le roman, si l'héroïne Marie-Sophie a eu un père très présent, les figures de femmes élevant seules leurs enfants sont légion. Ainsi Sonore a eu le malheur d'épouser « un inutile crié Jojo Bonamitan », qui « se mariait tous les neuf mois dans diverses communes et sous des noms divers » et est mort de ses excès, la laissant seule élever sept enfants « sans boussole »[105]. Lorsque Idoménée, la mère de Marie-Sophie, raconte les malheurs de sa vie, on apprend que « Sa maman avait séché sous les cannes. Son papa n'avait ni nom ni existence. »[106] Rosa Labautière, dans *Texaco*, est mère de « neuf enfants de papas différents mais tous de peau claire »[107]. Laura, dans *Miguel Street* de V.S. Naipaul, a huit enfants de sept pères différents ; sa fille aînée Lorna, enceinte elle aussi sans l'avoir désiré, se suicide. Dans *Desirada*, Maryse Condé relate les histoires à répétition à l'intérieur d'une même famille de femmes (ou de très jeunes filles) violées, puis abandonnées enceintes. À l'origine de ce lignage matrifocal, il y a Désilia Titane qui a eu six enfants, chacun d'un père différent. Ce qui fait que l'on peut parler de famille, c'est donc bien souvent la mère. On conçoit donc que la figure du bâtard soit un véritable *topos* de ces littératures. D'autant plus que dans les cas où le père est connu, à sa désaffection quasi-systématique s'ajoute l'origine mixte, la « bâtardise » intercommunautaire (souvent raciale).

Quoi qu'il en soit le caractère incontournable de la « bâtardise » fait qu'elle semble presque devenir la norme, comme le fait dire, non sans un certain humour, Édouard Glissant à un des personnages de *La Lézarde* : « Dans ce pays, disait Pablo, les enfants illégitimes sont si naturels que ce sont les légitimes qui ont des complexes. Et il lançait à Luc : — Tais-toi, fils du devoir. Nous sommes les enfants

[104] Patrick Chamoiseau, *Texaco*, *op. cit.*, p. 57.
[105] *Ibid.*, p. 26.
[106] *Ibid.*, p. 219.
[107] *Ibid.*, p. 386-387.

de l'amour. »[108] Dans *Solibo Magnifique*, Chamoiseau évoque également avec une certaine dérision l'absence de père. Philémon Bouafesse, le brigadier-chef enquêtant sur la mort de Solibo n'a en effet jamais connu son père sans que cela ne lui ait jamais causé de tourment :

> « L'absence de père ne sembla jamais traumatiser outre mesure notre homme (ni même ses dix-huit demi-frères et sœurs), bien que le psychologue scolaire (un Auvergnat très compétent) manifestât quelque inquiétude face à ce négrillon pour lequel la question *Mère ?* et celle de *Père ?* n'en faisaient qu'une : il répondait invariablement : Stéphanise Laguinée !… L'Auvergnat digérant mal qu'une mère puisse être ainsi (et aussi) identifiée au père, passa le restant de son séjour à bâtir des passerelles théoriques au dessus des impasses du complexe d'Œdipe. »[109]

Si ces deux citations semblent dédramatiser la « bâtardise », la plupart des romans témoignent tout de même des inquiétudes qui y demeurent liées.[110] Dans les romans de Maryse Condé, la « bâtardise » (on est bien loin des « enfants de l'amour » dont parle Glissant…) demeure un sujet essentiel et problématique. *Les derniers rois mages* imagine une descendance illégitime au roi Behanzin dans l'île de la Guadeloupe. *Desirada* raconte l'histoire de trois générations de femmes toutes nées d'unions non désirées ou non légitimes. *La vie scélérate* abonde en personnages dont plusieurs sont effectivement des « bâtards ». Dieudonné dans *La Belle Créole* est le fils illégitime de Marine et Milo Vertueux, Mira dans *Traversée de la mangrove* est une bâtarde, etc. Tous en éprouvent une grande souffrance et tentent de percer le secret de leur origine, de rétablir le contact avec la branche paternelle d'une manière ou d'une autre. En même temps, cette quête n'est pas toujours présentée comme quelque chose de positif en soi. Djéré et ses descendants s'y perdent au point d'en oublier le présent. Marie-Noëlle ne commence sa vraie vie qu'après avoir renoncé à connaître son vrai père. Il y a chez Maryse Condé à n'en pas douter une hésitation permanente entre la volonté d'affirmer la nécessité de savoir d'où l'on vient et le danger d'une telle quête lorsqu'elle devient une obsession. L'ensemble de l'œuvre s'inscrit en tous cas

[108] Édouard Glissant, *La lézarde*, Paris, Seuil, 1958, p. 232.
[109] Patrick Chamoiseau, *Solibo Magnifique*, *op. cit.*, p. 54-55.
[110] Françoise Simasotchi-Bronès avance que les souffrances liées au fonctionnement de la famille antillaise naissent « de l'écart entre la réalité familiale antillaise et la famille patriarcale occidentale, le modèle de référence, historiquement – c'était celui des Békés et des élites mulâtres –, et politiquement. » (in *Le roman antillais, personnages, espace et histoire : fils du chaos*, *op. cit.*, p. 273) Les citations de Glissant et Chamoiseau pourraient aller dans ce sens. On peut toutefois s'interroger sur l'ambivalence d'un argument qui tend à justifier l'irresponsabilité des pères, d'autant que l'auteure elle-même cite une étude rapportant la grande insatisfaction des femmes quant à cette situation. L'argument d'une spécificité antillaise en ce domaine n'est pas sans évoquer les commentaires des personnages chez Kourouma qui justifient leurs violences par l'argument de la différence culturelle (« à l'africaine » permet de bloquer tout débat).

dans cette phase d'auto-engendrement puisqu'elle pose les multiples repères d'une constellation mouvante fondée sur la relation.

Chez Chamoiseau également, la « bâtardise » est le lot commun. Dans *Chronique des sept misères*, Pipi est l'enfant d'Heloïse et d'un *soukougnan* (esprit malfaisant). Dans le même roman, Clarine est élevée seule par sa mère et manque une première fois devenir elle-même une mère célibataire (elle demande elle-même à l'enfant de quitter son ventre « parce que papa n'est plus là »[111]). Après cette fausse couche, elle a finalement un enfant d'un albinos qui meurt avant même de savoir qu'il va être père. Incapable d'aimer ni même de donner un nom à l'enfant, elle l'abandonne. Ti-Joge, lui, est le fils d'Amédée et d'un marin breton de passage : « Cet amour fut autant bref qu'efficace, car à la naissance de Ti-Joge sa mère Amédée avait déjà oublié les nom et visage du géniteur. »[112] Idoménée dans *Texaco* ne connaît pas son père. Anaïs-Alicia dans *Biblique des derniers gestes* est probablement le produit d'une union entre sa mère Sarah et un esprit. La plupart de ces personnages vivent leur origine comme un état de fait (plus ou moins le lot commun, ce qui n'adoucit pas l'amertume), souvent douloureux, dans le meilleur des cas indifférent. Mais comme pour les auteurs précédents, l'œuvre elle-même semble avoir dépassé le sentiment de fatalité des personnages pour prendre à bras le corps la question de l'identité et se l'inventer, composite, relationnelle, dynamique. La « bâtardise » des enfants illégitimes devient le symbole de l'identité créole dans son ensemble. Dans *Le nègre et l'amiral*, Raphaël Confiant fait tenir à un de ses personnages des propos qui sont sans doute très personnels et qui vont dans ce sens :

> « Être créole, me disait-il, c'est être une manière de compromis entre le Blanc et le Noir, entre le Noir et l'Indien, entre l'Indien et le bâtard-Chinois ou le Syrien. Au fond, que sommes-nous d'autre que des bâtards ? Eh bien revendiquons notre bâtardise comme un honneur et ne recherchons pas, à l'instar des békés, des ancêtres héroïques dans une Guinée de chimère ou dans l'Inde éternelle. »[113]

Chez Naipaul, la bâtardise est surtout une question d'origine mixte et mal vécue. Willie dans *Half a Life* est le fils d'un brahmane et d'une intouchable. Jimmy dans *Guerrillas* se définit comme un « Chinois *hakwaï* », littéralement un chinois nègre, fils d'un boutiquier asiatique et d'une femme noire. Metty dans *A Bend in the River* tire son surnom de sa condition : « Il me fallut du temps pour comprendre que ce

[111] Patrick Chamoiseau, *Chronique des sept misères*, *op. cit.*, p. 61.
[112] *Ibid.*, p. 70.
[113] Raphaël Confiant, *Le nègre et l'amiral*, Paris, Grasset, 1988, rééd. Paris, Le Livre de poche, 1993, p. 168.

n'était pas un vrai nom, mais simplement le mot français *métis*. »[114] Ferdinand, lui, est issu d'un mariage inter-tribal. Ce n'est pas simplement le fait d'être métis qui fait le « bâtard », mais bien le fait que cette condition s'accompagne d'un soupçon d'illégitimité (Dans *Guerrillas*, Jimmy peut-il vraiment être un leader pour les Noirs ? Dans *Half a Life*, le père de Willie se désespère : « Petit Willie, petit Willie, qu'est-ce que je t'ai fait là ? Pourquoi t'ai-je infligé cette souillure ? »[115] Lorsque Ferdinand, dans *A Bend in the River*, se voit proposer un poste de commissaire local, justement à cause de cette ascendance mixte, sa mère s'inquiète : « Les deux côtés voudront le tuer »[116]). La « bâtardise » est sans aucun doute pour Naipaul l'équivalent d'une malédiction, le bâtard étant certes « dans un état libre » (« *in a free state* ») mais qui implique aussi qu'il est sans protection, sans soutien.

Dans les littératures caribéennes comme dans la littérature indienne, le personnage du bâtard est souvent victime du regard des autres et doit affronter de nombreuses exclusions. Pourtant, il est en même temps l'annonciateur d'un monde dans lequel les frontières qui définissent sa bâtardise n'ont plus guère de sens. À cet égard, la figure du bâtard fonctionne comme un symbole d'une identité nouvelle reposant sur une mise en relation d'éléments qui ne fusionnent pas harmonieusement mais s'agencent, non sans tensions ni contradictions.

On note que dans les littératures africaines le motif du bâtard est moins omniprésent. On peut tout de même évoquer à ce sujet l'œuvre d'Henri Lopès dont les héros sont presque toujours des métis en quête d'identité. Songeons également à la figure de Samba Diallo dans *Les écailles du ciel* de Monenembo, cet enfant que son père refuse de tenir pour le sien : « Ce n'est pas à moi ce cauchemar ! Non ce n'est pas à moi ! »[117] À Cathy dans *Le mal de peau* de Monique Ilboudo[118], dont la mère fut violée par un commandant blanc ou encore à Salie, l'héroïne du *Ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome[119]. *Assèze l'Africaine* ou *Seul le diable le savait* de Calixthe Beyala présentent aussi des figures de

[114] V.S. Naipaul, *À la courbe du fleuve*, traduit de l'anglais par Gérard Clarence, Paris, Albin Michel, 1982, p. 42. *A Bend in the River*, London, André Deutsch, 1979, rééd. London, Picador, 2002, p. 37 : « It was some time before I understood that it wasn't a real name, that it was just the French word *métis*, someone of mixed race. »
[115] V.S. Naipaul, *La moitié d'une vie*, traduit de l'anglais par Suzanne Mayoux, Paris, Plon, « Feux croisés », 2002, p. 43. *Half a Life*, London, Picador, 2001, p. 33-34 : « Little Willie, little Willie, what have I done to you? Why have I forced this taint on you? »
[116] V.S. Naipaul, *À la courbe du fleuve*, *op. cit.*, p. 265. *A Bend in the River*, *op. cit.*, p. 261 : « Both sides would want to kill him. »
[117] Tierno Monenembo, *Les écailles du ciel*, Paris, Seuil, 1986, rééd. « Points », 1997, p. 37.
[118] Monique Ilboudo, *Le mal de peau*, Ouagadougou, Imprimerie nationale du Burkina Faso, 1992, rééd., Paris, Le Serpent à plumes, 2001.
[119] Fatou Diome, *Le ventre de l'Atlantique*, Paris, Anne Carrière, 2003.

« bâtards ».[120] Et Massamba Dhiadhiou, dans son premier roman *Œdipe, le bâtard des deux mondes*, fait le portrait de l'enfant adultérin d'un humanitaire français et d'une Sénégalaise mariée à un polygame.[121] Chez Kourouma, le thème de la bâtardise est essentiel, notamment dans *Les soleils des indépendances*, mais pas tellement sur le plan « biologique ». Pour Fama, les indépendances incarnent vraiment l'ère de la bâtardise, celle où règnent désormais « fils d'esclaves » et « bâtards ». Toutefois cette bâtardise est plutôt celle d'une époque, d'un avilissement général que celle des individus. L'auteur dans ses romans ne passe guère par le détour d'un personnage effectivement « bâtard ». Dans les univers de Ben Okri et de Abdourahman Waberi, les figures de bâtards demeurent absentes, même si Waberi a pu affirmer dans un article être un « bâtard international »[122]. Les littératures africaines ne semblent guère avoir fait de la figure du bâtard un emblème, même si l'époque relève bien souvent d'une certaine « bâtardise ».

On pourrait chercher des explications sociologiques, s'interroger sur le nombre de naissances hors mariage et de familles monoparentales, mais des explications plus symboliques peuvent aussi être avancées. Le personnage du bâtard dans les littératures caribéennes et indiennes, quelles que soient ses difficultés et ses souffrances, incarnait bien souvent aussi un espoir, l'annonce d'un nouveau rapport à l'identité, plus libre et plus créatif. Or, dans les littératures africaines, les personnages de bâtards connaissent très souvent des destins tragiques et évoquent surtout la violence des rapports entre l'Afrique et l'Occident.[123] Il semble en effet que le potentiel positif de la figure du bâtard ait moins intéressé les littératures africaines (l'œuvre d'Henri Lopès faisant sans doute exception), peut-être parce que l'hybridité elle-même est souvent perçue de manière plus pessimiste.

[120] Calixthe Beyala, *Assèze l'Africaine*, Paris, Albin Michel, 1994 et *Seul le diable le savait*, Paris, Le Pré aux Clercs, 1990.
[121] Massamba Dhiadhiou, *Œdipe, le bâtard des deux mondes*, Paris, L'Harmattan, 2008.
[122] Abdourahman Waberi, « Les enfants de la postcolonie. Esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire ». *Notre Librairie* n° 135, septembre-décembre 1998, p. 8-15.
[123] Ainsi en est-il de Nini, l'héroïne du roman d'Abdoulaye Sadji, *Nini mulâtresse du Sénégal* (Paris, Présence africaine, 1988) ou de Cathy dans *Le mal de peau* de Monique Ilboudo (*op. cit*.).

2.2. Les orphelins

La figure de l'orphelin, dont Gérard Bouchard dit qu'elle préfigure celle du bâtard,[124] est en revanche très présente dans les littératures africaines. On peut se demander si cette préférence tient simplement au fait qu'elle est aussi une figure importante dans la tradition orale (alors que le « bâtard » resterait tabou, chose difficilement envisageable aux Antilles par exemple), ou si s'exprime là une profonde différence de conception du rapport de l'homme au monde. L'orphelin semble en effet incarner une fragilité bien plus grande que le bâtard et en même temps une plus grande liberté. Au lieu de disposer d'héritages partiels ou contradictoires, il est en quelque sorte vierge, marqué seulement par le manque.

D'après Ludovic Emane Obiang, la forte réactivation de la figure de l'orphelin dans les littératures africaines serait due au profond pessimisme dans lequel l'Afrique s'est enfoncée ces dernières années :

> « C'est ainsi que certaines poétiques sont privilégiées et que certains personnages priment sur les autres, parmi lesquels il faut citer la figure de l'orphelin, naguère figure emblématique de la littérature orale. […] Dépositaire d'une vision idéalisée de l'homme dans le conte traditionnel, l'orphelin peut-il être devenu l'indicateur d'une dégradation accélérée du continent africain ? Sa fréquence dans les romans modernes contemporains ne serait-elle plutôt la marque d'un attachement foncier des écrivains à l'espoir et à la reconstruction ? À moins qu'elle ne traduise simplement un assujettissement de l'écrivain à une littérarité spécifique, fondée sur une conception problématique du héros.»[125]

Il cite ensuite de nombreux exemples : *Le cercle des Tropiques* d'Alioum Fantouré, *Remember Ruben* de Mongo Beti, *C'est le soleil qui m'a brûlée* de Calixte Beyala, *Les étoiles écrasées* de Pius Ngandu Nkashama, *Charly en guerre* de Florent Couao-Zotti, *L'enfant des masques* de Ludovic Obiang, *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma, *L'aîné des orphelins* de Tierno Monenembo, *Nour 47* de Jean-Luc Raharimanana. On pourrait encore allonger la liste en ajoutant par exemple *Transit* d'Abdourahman Waberi. Dans ce roman en effet, Bachir, l'enfant soldat, est lui aussi un « sans-famille », ce qui d'ailleurs (comme pour Birahima dans *Allah n'est pas obligé* ou Faustin dans *L'aîné des orphelins*) est à l'origine de sa dérive : « J'ai pas trop de chance, je suis tout seul, sans frère et sœur dans un pays où chaque famille peut faire équipe de foot à elle seule et envoyer directos une brigade de secours dans les planètes-là comme Star Trek. »[126] On pourrait

[124] Gérard Bouchard, « L'Amérique, terre d'utopie ? », art.cit., p. 8.
[125] Ludovic Emane Obiang, « Sans père, mais non sans espoir : la figure de l'orphelin dans la littérature francophone subsaharienne », *Mots Pluriels*, n° 22, septembre 2002. Consultable en ligne : http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP2202leo.html, (dernière consultation : 18 janvier 2010).
[126] Abdourahman Waberi, *Transit*, *op. cit.*, p. 21.

aussi ajouter des romans anglophones : *Maps* de Nuruddin Farah, *Dangerous Love* de Ben Okri (Omovo a perdu sa mère) ou *Butterfly Burning* d'Yvonne Vera. Dans tous ces romans, les orphelins sont en quête, quête d'identité, quête d'une place dans la société. Sans appui, sans protection, ils sont souvent comme Bachir poussés à devenir des criminels, eux-mêmes participant au grand chaos qui les a souvent rendus orphelins. Comme le note encore Ludovic Obiang : « On semble bien loin des épreuves initiatiques qui consacraient l'orphelin des contes traditionnels et le réhabilitaient aux yeux de la communauté villageoise. »[127]

Si dans la suite de son article, il tente de démontrer qu'une filiation existe toujours entre l'orphelin des traditions orales et celui des romans contemporains et que l'espoir n'est pas absent dans ces chroniques du chaos de l'Afrique d'aujourd'hui, il paraît toutefois difficile de le suivre complètement. On peut certes voir dans l'importance du motif un héritage de la tradition ; en revanche, il semble que l'interprétation que l'on peut en tirer soit tout de même assez sombre. Les orphelins des romans contemporains ont peut-être souvent la verve et l'humour décapant des *tricksters*, des décepteurs, et peuvent donc à cet égard jouer un rôle salutaire, mais ils semblent tout de même incarner essentiellement la dérive d'un continent en proie aux pires violences. On voit d'ailleurs mal comment ces personnages pourraient réintégrer leur communauté de façon heureuse. Leur destin reste dans le meilleur des cas dans l'incertain.

Dans la littérature africaine contemporaine, la figure de l'orphelin, même si elle témoigne parfois des troubles bien réels que traverse le continent (génocide rwandais, conflits divers, Sida, etc.), semble surtout être un moyen de mettre en scène l'inquiétude et la fragilité de la société africaine. Le passé, les origines ne sont plus un support assez solide pour envisager l'avenir. L'individu est seul, sans protection et tout est à réinventer. La littérature africaine semblerait alors globalement plus pessimiste, ou du moins plus incertaine et inquiète quant à l'avenir.

La thématique de l'orphelin est cependant également importante dans l'univers caribéen[128]. La c*harte culturelle créole* rédigée par Jean Bernabé, Lambert-Félix Prudent et Donald Colat Jolivière commence ainsi : « Les Antillais et les Guyanais ont le sentiment (spontanément éprouvé ou savamment

[127] Ludovic Emane Obiang, « Sans père, mais non sans espoir : la figure de l'orphelin dans la littérature subsaharienne francophone », art. cit.
[128] Voir Françoise Simasotchi-Bronès, *Le roman antillais, personnages, espace et histoire : fils du chaos*, *op.cit.*, p. 267-268.

entretenu) d'être des orphelins, des sinistrés de l'histoire (pèp krazé). Il s'ensuit, chez ces peuples, une quête effrénée des origines ».[129] Elle est généralement l'expression d'une condition commune aux habitants des Caraïbes et à cet égard est souvent très liée à la bâtardise, dont elle se distingue à peine. Dans *Pluie et vents sur Télumée Miracle* de Simone Schwartz-Bart, les filles-mères qui vont à l'école avec Télumée chantent : « On est sans papa, on est sans manman et on crie bravo »[130]. Les « bâtards » deviennent souvent des orphelins et les orphelins sont très probablement des « bâtards ». En effet, la bâtardise rend l'enfant – et bien souvent sa mère – beaucoup plus vulnérables. L'origine déjà confuse, déjà brouillée qu'évoque la figure du bâtard se perd totalement à travers la figure de l'orphelin.

Tous les personnages ont par ailleurs tendance à reproduire leur situation de génération en génération. Ainsi, dans *Célanire cou-coupé*, Célanire l'orpheline cherche à découvrir l'identité de ses parents et apprend finalement qu'elle est l'enfant de Yang-Tin, un orphelin lui-même, probablement d'origine chinoise, et de Tonine, la propre sœur de Yang-Tin, couple illégitime s'il en est. Razyé dans *La migration des cœurs* est un enfant trouvé dont on peut supposer les racines africaines : « Peut-être que vos ancêtres étaient des princes et des princesses ? Qui sait ce qu'étaient nos parents avant d'être emmenés ici en esclavage ? »[131] Mais l'abandon dont il a été victime lui dénie toute appartenance, il n'est de nulle part : « Je dis 'chez moi' pour parler comme tout le monde. Mais je n'ai pas de pays. C'est en Guadeloupe qu'on m'a trouvé nu comme un ver et braillant plus fort qu'un cochon qu'on égorge, en plein milieu des razyés. Mon nom vient de là. »[132] Toute la violence de Razyé vient de ce manque originel, de cette perte qui semble se reproduire lorsque Cathy l'abandonne :

> « Pourquoi n'avait-il pas une maman comme tous les êtres humains ? Même les esclaves dans leur enfer savaient le ventre qui les avait portés. Il se demandait quelle figure donner à ses rêves et qui était cette inconnue à jamais. Parfois il se disait que c'était une Indienne venue à bord de l'Aurélie dans cette terre d'exil et de malheur. À d'autres, une Africaine battant les sentiers de l'île à la recherche des dieux perdus. À d'autres encore, une mulâtresse écartelée comme Cathy entre ses deux hérédités. Il ne savait pas si elle avait été violée, engrossée et, en conséquence, si elle s'était mise à haïr l'enfant de celui qui l'avait agressée ? Quel crime de son père expiait-il ? Comment expliquer son abandon ? Razyé se torturait. Un temps, Cathy lui avait servi de tout à la fois : de papa, de maman,

[129] Jean Bernabé, Lambert-Félix Prudent et D. Colat Jolivière, *Charte culturelle créole*, GEREC, 1982, p. 7, citée par Delphine Perret, *La créolité : espace de création*, Matoury (Guyane), Ibis Rouge, 2001, p. 127.
[130] Simone Schwartz-Bart, *Pluie et vents sur Télumée Miracle*, Paris, Seuil, 1973, rééd. « Points », 1995, p. 85.
[131] Maryse Condé, *La migration des cœurs*, Paris, Robert Laffont, « Pocket », 1995, p. 36.
[132] *Ibid.*, p. 17.

> de sœur. Son corps le protégeait. Blotti contre sa poitrine, il trouvait la douceur du sein et du ventre qu'il n'avait jamais connus. À présent, elle l'avait déserté. »[133]

Ainsi s'explique peut-être la rage et la passion qui vont l'habiter après que Cathy l'a abandonné. Une fois de plus, elle fait de lui un orphelin. Dans *Chronique des sept misères* de Chamoiseau, Bidjoule est l'enfant illégitime de Clarine, abandonné quelques mois après sa naissance. Ses origines ne cessent de le tourmenter et vont même jusqu'à le rendre fou. Dans *Texaco*, Marie-Sophie perd sa mère très jeune et son père alors qu'elle est adolescente. Sa force de caractère et l'amour reçu l'empêchent de devenir folle, mais elle se retrouve, comme tous les orphelins, seule face à l'adversité. Dans *L'esclave vieil homme et le molosse*, l'esclave, qui est une figure allégorique de l'identité antillaise, est aussi un orphelin, c'est-à-dire un homme sans origine :

> « Sa généalogie, sa probable lignée de papa manman et arrière-grands-parents, se résume au nombril enfoncé dans son ventre, et qui zieute le monde tel un œil coco-vide, très froid et sans songes millénaires. L'esclave vieil homme est abîme comme son nombril. »[134]

Comme dans les littératures africaines, la figure de l'orphelin a une fonction essentiellement symbolique : elle témoigne de ce que l'identité caribéenne ne peut se définir que par la confusion des origines et par la nécessité de se tourner vers l'avenir sans pouvoir s'appuyer sur son passé.

De manière générale on retrouve sous la plume de nombreux écrivains antillais ce thème de l'absence de parents. On songe à Daniel Maximin (« nous sommes comme des êtres accouchés de mères inconnues qui cherchent une reconnaissance de paternité »[135]) ou à Raphaël Confiant par exemple. Il apparaît qu'être un orphelin n'est pas le résultat des hasards d'une vie individuelle, mais une condition commune : « Vous autres les Nègres, vous n'êtes les fils de personne »[136], dit le béké Honoré de Cassagnac à Julien Thémistocle dans *Eau de Café* de Raphaël Confiant. « Nous ne sommes tous qu'un lot de Nègres dans une même attrape sans papa et sans maman devant l'Eternel »[137] écrit Simone Schwartz-Bart dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle*. On remarque d'ailleurs que lorsque la figure de l'orphelin n'est pas directement évoquée, le mystère de l'origine lui est toujours là.

---

[133] *Ibid*., p. 45-46.
[134] Patrick Chamoiseau, *L'esclave vieil homme et le molosse*, Paris, Gallimard, « Folio », 1997, p. 22.
[135] Daniel Maximin, *L'isolé soleil*, Paris, Seuil, 1980, p. 226.
[136] Raphaël Confiant, *Eau de Café*, Paris, Grasset, « Le Livre de Poche », 1991, p. 228.
[137] Simone Schwartz-Bart, *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, *op. cit.*, p. 15.

Sans être aussi essentiel que celui de la bâtardise, le motif de la perte des parents est aussi présent dans les romans des auteurs indiens. Dans *The God of Small Things*, les « bâtards » Estha et Rahel deviennent des orphelins à l'âge de onze ans lorsque Ammu meurt d'une crise d'asthme. Ils sont alors complètement désorientés : « Elle les avait laissés derrière elle, à tourner comme des toupies dans le noir, sans repères, dans un lieu sans ancrage. »[138]

Chez Rushdie aussi les bâtards deviennent souvent des orphelins. Saleem (*Midnight's Children*), Moraes (*The Moor's last Sigh*), Saladin et Gibreel (*The Satanic Verses*), Rai (*The Ground beneath her Feet*), Bird-Dog et Joe-Sue (*Grimus*) doivent tous affronter la mort de leurs parents. Pour ces derniers, cette perte est aussi synonyme d'exclusion : « […] chez les Axona, les orphelins sont comme des bâtards parmi des chiens de race. À partir de la mort de mon père, nous devînmes pratiquement des parias et notre condition aggrava encore nos difficultés. »[139] Pour tous, ce moment marque un tournant essentiel de leur vie. La perte des parents pour les « bâtards » signe une forme d'affranchissement total. Souvent déjà marginalisés par leur condition, ils se retrouvent désormais seuls pour affronter le monde. Le cas de Saleem qui, en même temps que ses parents et toute sa famille, perd la mémoire, est exemplaire : l'orphelin est sans attache, sans repères, prêt à être emporté par le premier vent venu.

En effet, ce qui est commun à la plupart des figures d'orphelins, c'est que bien souvent, la perte des parents (de l'un ou des deux) est à l'origine de l'errance. Dans *Midnight's Children*, Saleem, après la double perte de sa famille et de la mémoire, se retrouve au Pakistan (nation sans mémoire et orpheline de l'Inde) où il se fait engager par les unités de renseignement et erre dans la jungle pendant des semaines. Dans *The Moor's last Sigh*, c'est la mort d'Aurora qui fait de Moraes un errant. Dans *The Ground beneath her Feet*, Rai quitte l'Inde après la mort de ses parents. La même circonstance permet à Gibreel (*The Satanic Verses*) d'échapper à la vie sans avenir à laquelle il paraissait condamné puisqu'il est alors recueilli par le riche Babasaheb, celui qui lui ouvrira sa carrière d'acteur, donc d'homme aux mille visages, de voyageur d'identités. Dans *Allah n'est pas obligé* de Kourouma, la mort de la mère de Birahima pousse le jeune garçon sur

[138] Arundhati Roy, *Le dieu des petits riens*, *op. cit.*, p. 259. *The God of Small Things*, *op. cit.*, p. 191-192 : « She left them behind, spinning in the dark, with no moorings, in a place with no foundation. »

[139] Salman Rushdie, *Grimus*, London, Victor Gollanz, 1975, rééd. Vintage Books, 1996, p. 17 : « orphans in Axona are like mongrels among pedigree hounds. We were near-pariah from the moment my father passed on, and our nature exacerbated our plight. » Ma traduction.

les routes à la recherche de sa tante Mahan. Dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Maclédio, qui n'a pas perdu ses parents biologiques, peut toutefois être aussi considéré comme un orphelin, dans la mesure où, pour combattre le caractère néfaste de son *ñoro*[140], il doit chercher son « homme de destin », c'est-à-dire une sorte de père spirituel. C'est d'ailleurs cette quête qui lui fait quitter son village et marque le début de ses pérégrinations. La mort d'Ammu dans *The God of Small Things* d'Arundhati Roy annonce l'errance de Rahel d'institution en institution jusqu'à son départ pour les États-Unis. Dieudonné, dans *La Belle Créole* de Maryse Condé, devient une sorte de vagabond à partir de la mort de Marine, sa mère. Balthazar Bodule-Jules, le héros de *Biblique des derniers gestes* de Chamoiseau, commence sa vie d'errant auprès d'Anne-Clémire l'Oubliée après la perte de sa mère. Dans *Texaco*, c'est à la suite du décès de ses parents que Marie-Sophie doit quitter la case en marge de l'En-ville où elle habite et affronter seule Fort-de-France. À partir de là, elle va d'emploi en emploi, de maison en maison, d'amour en amour, jusqu'à la fondation de Texaco.

Ainsi, bâtards et orphelins partagent bien des points communs au point que leurs destins parfois se confondent. Seule nuance peut-être : les orphelins, ne disposant d'aucun repère, seraient encore plus vulnérables, plus démunis que les bâtards, ce qui expliquerait sans doute leur importance très marquée dans les lettres africaines. Dans les littératures antillaises et indiennes, si cette figure n'est pas absente, elle intervient très souvent dans un deuxième temps, les bâtards devenant orphelins et se voyant alors jetés dans l'errance. Être orphelin apparaît souvent la condition nécessaire d'une certaine liberté. Les personnages – bâtards ou non – qui ne le sont pas, vivent d'ailleurs souvent des situations particulièrement dramatiques.

2.3. Parents indignes ou insuffisants : l'enfance exposée

Les pères sont souvent absents, mais lorsqu'ils sont présents, ils n'offrent pas toujours la protection qu'ils devraient. Dans les romans étudiés, il n'est pas rare que la violence naisse à l'intérieur de la famille même, les pères se révélant une menace pour leurs propres enfants. Ainsi dans *Under the Tongue*, le roman de la Zimbabwéenne Yvonne Vera, un père abuse de sa fille ; dans *Paradise* du Tanzanien Abdulrazak Gurnah, le héros, Yusuf, a été vendu par son père à un

[140] Le *ñoro*, c'est le destin attaché à un être à partir de sa naissance. Celui de Maclédio étant particulièrement mauvais, il doit le neutraliser.

marchand ; *Crossing the River* du Caribéen Caryl Phillips raconte le destin de trois jeunes gens vendus par leur père à un marchand d'esclaves. Parfois, sans être violents ou mal intentionnés, les pères se montrent tout simplement faibles, incapables d'offrir les repères nécessaires. À leur décharge, on pourrait argumenter que l'absence de pères et de repères est souvent la conséquence d'une absence d'heureux pères. En effet, si les hommes sont si peu à la hauteur de leur rôle, c'est souvent parce que leur vie personnelle est elle-même un échec. On a évoqué l'héritage de l'esclavage pour la position de l'homme dans la société, mais il est évident aussi que la pauvreté, un milieu trop étroit, un malaise identitaire transmis de génération en génération, tout cela peut expliquer, sans toujours excuser, les insuffisances paternelles. Ainsi Spéro, dans *Les derniers rois mages*, a le sentiment d'avoir été un mauvais père pour Anita (ce que lui reproche d'ailleurs aussi sa femme), mais lui-même a connu tellement peu de satisfactions dans sa vie (mal aimé par sa mère, exclu de l'univers de sa femme, incapable de dire son attachement à sa terre natale), qu'il n'a pas su quoi transmettre à son enfant et l'a laissée dériver sans lui donner de repères.

Mais les mères non plus ne sont pas toujours exemplaires. Les romans étudiés s'éloignent souvent des images traditionnelles (notamment dans les littératures africaines et antillaises) de la mère courageuse, bonne et toujours présente pour ses enfants, et expriment une vision de la famille où plus rien n'est assuré, pas même l'amour des mères.

Dans *The Moor's last Sigh*, Aurora, la mère adorée de Moraes, est un personnage ambivalent. Indifférente et parfois cruelle envers ses filles, elle fait preuve d'un amour dévorant et volontiers castrateur envers son fils :

> « Elle n'épargnait pas ses enfants.. 'Nous les beatniks de la crucifixion-rosaire, nous avons du piment rouge dans les veines, disait-elle. Pas de privilèges particuliers pour ceux de sa propre chair et de son propre sang ! Mes chéris, nous nous nourrissons de chair et le sang est notre breuvage favori.' »[141]

Dans *Fury*, Mallika, la mère de Malik, refuse d'abord de croire son fils lorsque celui-ci lui dit avoir été abusé par son beau-père. Par la suite, lorsqu'elle admet finalement la vérité, ses regrets ne sont d'aucun secours à son fils :

> « Il pouvait à peine lui parler sans provoquer aussitôt un horrible cri de chagrin coupable. Cela éloigna Malik. Il avait besoin d'une mère, pas d'une fontaine. […] elle le délaissa […]. Et la vie reprit son apparence de normalité ; le Dr Solanka exerça son métier, Mallika

[141] Salman Rushdie, *Le dernier soupir du Maure*, *op. cit.*, p. 18. *The Moor's last Sigh*, *op. cit.*, p. 5 : « Her children were shown no mercy. 'Us rosary-crucifixion beatnik chicks, we have red chillies in our veins,' she would say. 'No special privileges for flesh-and-blood relations! Darlings, we munch on flesh, and blood is our tipple of choice.' »

> s'occupa de la maison, et Malik garda ses pensées pour lui, ne se confiant qu'à voix basse, en pleine nuit, aux poupées rassemblées autour de lui, dans son lit, tels des anges gardiens, des sœurs de sang : la seule famille à laquelle il pût faire confiance. »[142]

Devenu adulte, Malik Solanka deviendra un célèbre créateur de poupées. Ici encore, l'art naît d'une perte initiale, d'un manque de protection.

C'est certainement dans l'œuvre de Maryse Condé que les mythes de la femme-mère sont le plus vivement ébranlés. Si l'auteure guadeloupéenne présente quelques images de mères idéales (Marine dans *La Belle Créole*), la plupart ne sont guère à la hauteur de leur rôle. *Désirada*, *La vie scélérate*, *Une saison à Rihata*, *Traversée de la mangrove* mettent par exemple en scène des mères oublieuses, indifférentes au sort de leurs enfants et notamment de leurs filles. Contrairement aux images véhiculées par une littérature plus traditionnelle, la maternité n'est pas toujours synonyme d'accomplissement pour les personnages féminins. Thécla (*La vie scélérate*) abandonne sa fille Claude, d'une part parce que celle-ci lui rappelle l'homme qui l'a abandonnée (Claude est aussi une « bâtarde ») et d'autre part pour aller travailler en métropole et commencer une nouvelle vie. Par la suite, ayant repris sa fille avec elle, elle la néglige, toujours plus préoccupée de ses amants. On retrouve le même genre de comportements chez Reynalda dans *Desirada*. Le thème des maternités non désirées est également très présent. Ainsi, s'il y a une nostalgie de la mère, c'est une nostalgie d'une mère différente, plus aimante, plus proche. En même temps, il est assez évident que l'auteure ne condamne pas totalement ces « mauvaises mères ». Celles-ci n'ont, en effet, en tant que femmes, que peu de marge de manœuvre pour se réaliser et le sacrifice de leurs propres enfants est parfois la seule solution. La négligence, voire la maltraitance, ne sont pas tant présentées comme les conséquences d'un égoïsme individuel, que comme le produit d'une société perturbée, dégénérée. La misère, les préjugés, l'oppression coloniale (à travers les viols notamment), l'inconstance des hommes, l'Histoire sont pour beaucoup dans les insuffisances maternelles. Par ailleurs, ces insuffisances se transmettent de génération en génération. Comme le dit Francis Sancher à Rosa, la mère de Vilma, dans *Traversée de la mangrove* : « Pour donner, pour rendre

[142] Salman Rushdie, *Furie*, *op. cit.*, p. 249. *Fury*, *op. cit.*, p. 223 : « He could barely speak to her without provoking an awful howl of guilty grief. This alienated Malik. He needed a mother, not a waterworks utility like the one on the Monopoly board. […] she let him go […] So life resumed its air of surface normality, Dr Solanka going about his business, Mallika running the household, and Malik locking his thoughts away, confiding only in whispers, only in the hours of darkness, to the dolls who crowded around him in bed, like guardian angels, like blood kin: the only family he could bring himself to trust. »

l'amour, il faut en avoir reçu beaucoup, beaucoup ! »[143] À ceci Rosa répond d'ailleurs :

> « Comme c'est vrai ! Les problèmes de la vie, c'est comme les arbres. On voit le tronc, on voit les branches et les feuilles. Mais on ne voit pas les racines, cachées dans le fin fond de la terre. Or, ce qu'il faudrait connaître, c'est leur forme, leur nature, jusqu'où elles s'enfoncent pour chercher l'eau, le terreau gras. Alors peut-être on comprendrait. »[144]

Les problèmes liés à la perte deviennent une affaire collective. On le voit, les romans postcoloniaux ne sont jamais seulement des romans de l'intime, du personnel et les trajectoires des personnages comportent toujours une réflexion sur l'état de toute la communauté.

Chez V.S. Naipaul, les représentations familiales ne sont guère réconfortantes. Les pères, même s'ils sont présents, sont souvent effectivement des faibles et des ratés, les mères oppressantes et peu aimantes. Bien que ces représentations parcourent plusieurs de ses romans, c'est certainement dans *A House for Mr. Biswas* qu'elles sont le plus développées. Mr. Biswas est peu sûr de lui, manipulable, il s'emporte souvent de façon ridicule et semble échouer dans la plupart de ses entreprises. Dominé par la famille de sa femme, les Tulsis, il apparaît, en dépit de son courage et de ses aspirations supérieures, comme un faible. Certes, il a su transmettre à son fils son goût de l'écriture, mais il lui a aussi légué son instabilité psychologique. Anand, privé d'heureux père est privé de repères. Shama, sa femme, n'est qu'un membre détaché de l'ensemble plus vaste des Tulsis. Sous influence, aigrie par son mariage, elle se montre souvent dure envers ses enfants et en tout cas incapable de les protéger contre le reste de la famille. Ce thème de la famille étendue oppressante et aliénante, directement inspiré de ses souvenirs personnels, hante tout l'univers de Naipaul. Ses personnages ne peuvent trouver le salut que dans l'éloignement voire la fuite, alors même que rien n'apparaît plus angoissant que la solitude et l'absence de protection d'un groupe. L'individu, qui par son éducation et ses goûts aspire à un certain individualisme tout en appartenant à une communauté où la vie est essentiellement collective, se trouve forcé de choisir entre la vulnérabilité et la liberté et se prend parfois à regretter l'oppressante sécurité.

Chez Kourouma, la guerre semble être en grande partie responsable de la dispersion des familles. Dans *Allah n'est pas obligé*, Birahima traverse le Libéria et la Sierra Leone en quête de sa tante Mahan qui devrait pouvoir le recueillir et le

[143] Maryse Condé, *Traversée de la mangrove*, Paris, Mercure de France, « Folio », 1989, p. 169.
[144] *Ibid.*, p. 170.

protéger ; celle-ci meurt avant que son neveu ait pu la retrouver. Et c'est justement l'absence d'une famille qui fait de Birahima un enfant soldat, un monstre innocent : « Et quand on n'a plus personne sur terre, ni père ni mère ni frère ni sœur, et qu'on est petit, un petit mignon dans un pays foutu et barbare où tout le monde s'égorge, que fait-on ? Bien sûr on devient un enfant soldat. »[145]

On a déjà vu que la trajectoire de Bachir dans *Transit* de Waberi est similaire. C'est l'absence de protection familiale qui fait de lui un monstre.

Chez Ben Okri, les images de la famille sont plus complexes. Protectrice et rassurante dans la trilogie de *The Famished Road*, elle est plus décomposée dans ses autres romans. Dans *Flowers and Shadows*, Jonan, le père de Jeffia, est un tyran familial, mais aussi un homme faible et malheureux. Dans *Dangerous Love*, le père d'Omovo, brisé par la mort de sa femme, n'est plus ce qu'il était. Il a chassé ses fils aînés et perdu peu à peu le contact avec Omovo. Omovo comme Jeffia doit apprendre à vivre sans la présence d'un père rassurant (les deux pères meurent d'ailleurs de mort violente, un stade essentiel dans le développement des fils).

Le roman d'Arundhati Roy est complètement centré sur le microcosme de la famille Ipe, sur les règles qui y règnent, les conflits et les tensions qui y couvent puis y éclatent. Ce petit monde vit en effet en fonction de normes et de conventions bien précises qui établissent les relations entre les membres, leurs droits ainsi que leurs devoirs. Dans ce cadre, les hommes ont tous les droits (y compris celui de battre femme et enfants, ce que font d'ailleurs Pappachi et le mari d'Ammu), les femmes, elles, doivent se soumettre et ont souvent si peu de poids qu'elles ne peuvent guère protéger leurs enfants. Par ailleurs, les alliances possibles, les relations possibles sont également réglementées (par de mariage en dehors du groupe, qu'il soit religieux ou de caste). C'est ce que les jumeaux appellent « les Lois sur l'amour. Les lois qui décidaient qui devait être aimé, et comment. Et jusqu'à quel point. »[146] Ce cadre rigide devient réellement mortifère dès que certains membres tentent d'échapper à son emprise. Ammu, qui s'est mariée au mépris des « Lois sur l'amour » et qui, pire encore, a divorcé, n'a plus vraiment droit à la protection des siens. Si ceux-ci l'accueillent après son divorce, ce n'est que de mauvaise grâce et en insistant par la suite sur son statut inférieur ainsi que sur celui de ses enfants. Estha et Rahel, les produits d'une transgression

[145] Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil, 2000, p. 100.
[146] Arundhati Roy, *Le dieu des petits riens*, *op. cit.*, p. 58. *The God of Small Things*, *op. cit.*, p. 33 : « the Love Laws […]. The laws that lay down would should be loved, and how. And how much. »

de l'ordre établi, avec toute leur innocence et leur naïveté d'enfants, ont bien du mal à évaluer leur place dans cet univers. Ils vivent constamment dans l'anxiété de ne pas être aimés ou de perdre l'amour des leurs. Ils aimeraient pouvoir voir en Chacko un père, mais celui-ci le leur refuse :

> « Rahel et Estha ne pouvaient pas l'appeler Chachen [diminutif pour père], sous peine de se faire appeler eux-même Chetan et Cheduthi. Ils ne pouvaient pas non plus l'appeler Tonton, sinon il les appelait Tata, ce qui ne laissait pas d'être extrêmement embarrassant en Public. Alors ils l'appelaient Chacko. »[147]

Et rien ne les angoisse autant que l'idée de perdre l'amour maternel :

> « Un papillon glacé, particulièrement velu, se posa délicatement sur le cœur de Rahel. Là où s'accrochèrent ses pattes gelées, sur son cœur étourdi, elle eut la chair de poule. De six poules. Son Ammu l'aimait un peu moins. »[148]

> « Il savait que si jamais Ammu découvrait ce qu'il avait fait avec l'Homme Orangeade-Citronnade, elle l'aimerait un peu moins, lui aussi. Beaucoup moins. »[149]

L'arrivée de Sophie Mol met encore plus en danger leur position déjà mal assurée. En effet, en concentrant l'attention sur elle, elle éloigne encore plus Chacko et pousse Mammachi et Baby Kochamma à multiplier les comparaisons désobligeantes pour les jumeaux. Le trouble des jumeaux vient de ce qu'ils pressentent la grande contradiction de cet univers. D'une part, la supériorité des lois du sang semble affirmée et d'autre part, leur expérience leur fait sentir que cela n'est pas si assuré (leur père les battait et ne semble plus guère se préoccuper d'eux ; Mamachi qui « doit » aimer Chacko parce qu'il est son fils éprouve en fait un amour incestueux ; Ammu, Estha et Rahel seront finalement effectivement rejetés par leur famille). Perpétuellement inquiets, les jumeaux tentent de comprendre les règles, de trouver des repères. Ainsi Rahel tente-t-elle de dresser la liste des gens qu'elle aime le plus au monde : « La liste en question visait à ordonner le chaos, mais elle était loin de refléter la vraie nature des sentiments de Rahel. Car celle-ci la modifiait sans arrêt, constamment déchirée qu'elle était entre l'amour et le devoir. »[150] Alors que les sentiments la poussent à

[147] *Ibid.*, p. 63. *GST*, p. 37 : « Rahel and Estha couldn't call him Chachen because when they did, he called them Chetan and Cheduthi. If they called him Ammaven he called them Appoi and Ammai. If they called him Uncle he called them Aunty, which was embarrassing in public. So they called him Chacko. »

[148] *Ibid.*, p. 158-159. *GST*, p. 112 : « A cold moth with unusually dense dorsal tufts landed lightly on Rahel's heart. Where its icy legs touched her, she got goose bumps. Six goose bumps on her careless heart. A little less her Ammu loved her. »

[149] *Ibid.*, p. 159. *GST*, p. 113 : « He knew that if Ammu found out about what he had done with the Orangedrink Lemondrink Man, she'd love him less as well. Very much less. »

[150] *Ibid.*, p. 207. *GST*, p. 151 : « Rahel's list was an attempt to order chaos. She revised it constantly, torn forever between love and duty. »

mettre Velutha en quatrième position, elle inscrit Sophie en cinquième position par sens du devoir : « Parce qu'on est cousins germains. Alors je suis obligée »[151].

Seule Ammu semble pouvoir concilier les deux exigences : elle est leur mère et ils « doivent » donc l'aimer, mais cet amour est aussi sincère et détaché du devoir, comme le montre la phrase tirée du *Livre de la jungle* de Kipling que la mère et les enfants utilisent pour se témoigner leur amour : « nous sommes du même sang toi et moi »[152]. Or cette phrase est celle que Mowgli utilise pour marquer sa loyauté et sa filiation au monde des animaux de la jungle. C'est-à-dire une phrase qui signifie au fond exactement le contraire de ce qu'elle semble dire : non pas « je t'aime parce que tu es de mon sang, de ma race », mais bien « parce que je t'ai choisi ». Dans le cas des jumeaux, elle a l'avantage de se glisser derrière l'apparence d'un respect des « Lois sur l'amour ». De manière générale, l'incertitude des jumeaux quant à l'amour qu'on leur porte vient du fait que leur cas n'est pas prévu par les « Lois sur l'amour ». Ammu, en épousant un hindou, a introduit une distorsion dans le système clair et implacable de la famille Ipe. C'est leur « bâtardise » qui fait éclater la famille avec ses valeurs rigides.

La famille ne semble donc guère offrir de refuge, elle ne remplit plus son rôle protecteur et se montre parfois même mortifère (à l'exception notoire de la triade familiale de *The Famished Road* de Ben Okri). Par ailleurs, le nombre de héros qui deviennent orphelins semble souligner le caractère obsédant de l'origine perdue. L'hybride est certes un bâtard (souvent non désiré), mais souvent aussi un orphelin, sans famille pour le protéger. La famille et sa hiérarchie généalogique semblent tellement mises à mal que les pires transgressions paraissent possibles.

On aura en effet noté la présence importante du motif de l'inceste (chez Salman Rushdie et Arundhati Roy, mais aussi de façon plus anecdotique chez Patrick Chamoiseau, Ahmadou Kourouma ou Maryse Condé). Chez Ben Okri, on relève aussi celui de l'infanticide. Dans *Dangerous Love*, il apparaît à plusieurs reprises : le père d'Ifiyiewa est devenu fou après avoir tué une fillette accidentellement ; Keme et Omovo trouvent le cadavre d'une fillette mutilée sur la plage ; Omovo tente de convaincre une mère de ne pas abandonner son enfant dans la forêt ; la petite sœur de Keme a disparu sans que l'on sache ce qui lui est arrivé. L'enfance est en danger et lorsque les parents ne sont pas impuissants, ils sont dangereux.

[151] *Ibid.*, p. 207. *GST*, p. 151 : « Because we're firstcousins. So I have to ».
[152] *Ibid.*, p. 222 et p. 426. *GST*, p. 163 et p. 329 : « We be of one blood, ye and I. »

La famille qui devrait constituer un symbole de continuité est donc bien mise à mal dans les littératures postcoloniales. L'hybride, par sa nature « illégitime », « hors normes », perturbe les lois de la filiation et menace la cellule familiale d'explosion.

2.4. Amère nostalgie de la mère, le fantasme du retour au ventre maternel

L'absence de parents ou leur absence d'amour et de protection est une situation pleine de douleur et d'interrogations qui peut parfois mener sinon à la folie, du moins à un sentiment d'insécurité généralisé. Un motif très présent dans les littératures postcoloniales est d'ailleurs celui de la nostalgie de la mère, du fantasme du retour au ventre maternel. Les (re)pères manquent, et par conséquent naît la tentation de fusionner avec la mère, de retourner vers une origine qu'on souhaiterait n'avoir jamais quittée.

Ce thème prend, dans les œuvres de Maryse Condé, la forme d'une véritable obsession et apparaît dans la plupart de ses romans. Ainsi, dans *En attendant le bonheur (Heremakhonon)*, Véronica confond quête des origines et fantasme du retour au ventre maternel :

> « Je rentre dans la nuit utérine. Au creux du ventre maternel. Des images imprécises défilent dans ma mémoire de fœtus. Je ne sais pas où je vais. Je ne sais pas pourquoi je suis ici. Pour un moment, quand même, je suis bien. Un petit garçon aux trois quarts nu me regarde de loin, curieusement. Je suis loin, mon petit bonhomme. Dans le ventre de ma mère que je n'aurais jamais dû quitter. »[153]

Dieudonné, dans *La Belle Créole*[154], ne parvient pas à surmonter la mort de Marine, sa mère adorée. Jamais reconnu par son père, qui a abandonné sa mère alors qu'elle était enceinte de cinq mois, il est donc devenu orphelin à quinze ans et a dû, à partir de ce moment, prendre sa vie en main. Il n'y est jamais réellement parvenu et, d'errance en errance, a fini par trouver refuge dans le bateau associé

[153] Maryse Condé, *En attendant le bonheur (Heremakhonon)*, *op. cit.*, p. 127. Dans *Moi, Tituba, sorcière… Noire de Salem*, Tituba apprenant la mort d'Hester, éprouve elle aussi un violent désir de retourner dans le ventre de sa mère : « Je fracturai en hurlant la porte du ventre de ma mère. Je défonçai de mon poing rageur et désespéré la poche de ses eaux. Je haletai et suffoquai dans ce noir liquide. Je voulus m'y noyer. Pendue ? Hester, Hester, pourquoi ne m'as-tu pas attendue ? Mère, notre supplice n'aura-t-il pas de fin ? Puisqu'il en est ainsi, je ne viendrai jamais au jour. Je resterai tapie dans ton eau, sourde, muette, aveugle, laminaire sur ta paroi. Je m'y accrocherai si bien que tu ne pourras jamais m'expulser et que je retournerai en terre avec toi sans avoir connu la malédiction du jour. », in *Moi, Tituba sorcière… noire de Salem*, Paris, Mercure de France, « Folio », 1986, p. 174-175. On pourrait relever de tels exemples dans presque tous les romans de Maryse Condé.

[154] Maryse Condé, *La Belle Créole*, Paris, Mercure de France, 2001.

aux beaux jours de son enfance, *la Belle Créole*. Acquitté plus ou moins malgré lui du meurtre de la femme qu'il aimait, abandonné de ses rares amis, il finit par se suicider en se laissant partir à la dérive avec son bateau. Le lien entre la mer et la mère, Marine, est évident. La mort de Dieudonné est une façon pour lui de revenir dans le ventre de sa mère. L'origine confisquée trop tôt, par la violence, ne permet pas de la quitter sereinement. En disparaissant, il reproduit le schéma qu'il a lui même vécu, puisqu'il laisse derrière lui un enfant non désiré et non reconnu comme il y en a tant dans les littératures antillaises.

Dans *Balbala* de Waberi, Waïs semble souffrir lui aussi du manque de père et rêver de fusionner à nouveau avec sa mère. Emprisonné pour ses idées politiques, pour avoir voulu penser l'identité djiboutienne, il pense à son père, un homme juste et droit malheureusement décédé et se demande pris d'angoisse « Ah, ce père où est-il ? »[155]. Il se réfugie à l'intérieur de lui-même « dans le fœtus mental où il parle sans même desserrer les dents. »[156]

Dans *The Moor's last Sigh* de Salman Rushdie, Aurora la mère de Moraes, est nettement associée à l'Inde mère, mais aussi plus spécifiquement à la ville de Bombay et elle est appelée régulièrement « notre Aurora Bombayale à nous ».[157] L'image du ventre maternel n'est pas directement évoquée, mais Moraes témoigne tout au long de sa vie d'une incapacité à se libérer de l'emprise de sa mère. En effet, après une enfance ou leur amour est presque fusionnel, Moraes est chassé de la maison maternelle, mais n'a de cesse de vouloir y retourner. Même une fois sa mère morte, il continue à chercher un moyen de se réconcilier avec elle au travers de ses tableaux qu'il poursuit à travers le monde. En recherchant la trace de sa mère, il interroge son lien avec l'Inde et la ville de Bombay, mais aussi avec toute la complexité de ses racines. En effet, sa quête le mène en Andalousie, aux portes de l'Alhambra, le palais de Boabdil. Or, ce dernier, d'après la légende familiale, serait l'un des ancêtres de Moraes. Fantasme du retour à la mère et quête des origines sont intimement liés. On retrouve d'ailleurs ce schéma dans le parcours d'Aurora elle-même. En effet, lorsque celle-ci peint sa première grande œuvre, une fresque de l'Inde toute entière, « L'Inde Mère » a le visage de Belle, sa mère : « […] au cœur de ce premier et immense débordement de l'art d'Aurora, il y avait la simple tragédie de

[155] Abdourahman Waberi, *Balbala*, Paris, Le Serpent à plumes, 1997, p. 46.
[156] *Ibid.*, p. 44-45.
[157] Voir par exemple, Salman Rushdie, *Le dernier soupir du Maure*, *op. cit.*, p. 146. *The Moor's last Sigh*, *op. cit.*, p. 123 : « our very own Aurora Bombayalis ».

la perte qu'elle avait subie, la douleur que rien n'était venu calmer d'être devenue orpheline. »[158]

On remarque d'ailleurs qu'au lien entre identité nationale, culturelle et quête de la mère, s'ajoute une autre dimension : comme Moraes qui devient écrivain pour retrouver la trace de sa mère, Aurora crée sa première œuvre autour de sa mère à elle. La perte de la mère, liée à l'interrogation sur l'origine, ouvre les portes de la création. On pourrait ajouter que chez Rushdie, les images de lieux « maternels », souvent rassurants mais parfois aussi angoissants (tels panier d'invisibilité, panier de linge sale ou maisons closes), jouent un grand rôle : ce sont des lieux qui protègent mais dont il faut se libérer pour vivre dans le monde et devenir soi-même.[159]

Cette image du ventre maternel qu'il faut quitter pour devenir soi-même est également présente dans *The Ground beneath her Feet*. Rai, le narrateur, s'interroge ainsi sur les raisons qui lui ont fait quitter Bombay : « [a]i-je quitté Bombay parce que toute cette putain de ville me semblait être le ventre de ma mère, et que j'avais besoin d'aller à l'étranger pour renaître ? »[160] Il écarte ensuite l'argument, mais pour y revenir par la suite, transformant même Bombay en *Wombay* (*Lombay* dans la version française) : « Beaucoup de jeunes quittent la maison pour se trouver ; j'ai dû traverser les océans rien que pour sortir de *Lombay*, les lombes de Bombay, le corps maternel. »[161]

Dans *The God of Small Things*, la perte des parents ajoutée à la bâtardise initiale semble avoir bouché aux jumeaux toute espérance pour l'avenir. Et comme il n'y a pas de rêves, pas de projets à l'horizon, se profile là aussi le fantasme du retour au ventre maternel. Rahel, qui est revenue à Ayemenem pour retrouver son frère, n'a aucune idée de ce qu'elle compte faire désormais. Quant à ses retrouvailles avec son frère, on peut se demander si elles pourront être le prétexte à un nouveau départ ou si elles ne sont pas plutôt une manière de chercher refuge l'un dans l'autre, de retrouver une symbiose d'avant la naissance. L'inceste entre le frère et la sœur semblerait le confirmer. Par ailleurs, Rahel, contemplant

[158] *Ibid.*, p. 77-78. *MLS*, p. 61 : « […] at the heart of this first immense outpouring of Aurora's art was the simple tragedy of her loss, the unassuaged pain of becoming a motherless child. »
[159] Voir Catherine Cundy, *Salman Rushdie*, Manchester/New-York, Manchester University Press, « Contemporary World Writers », 1997, p. 40-41. On notera au passage que le lupanar dans *Grimus* s'appelle « la Maison de Madame Jocaste ».
[160] Salman Rushdie, *La terre sous ses pieds*, *op. cit.*, p. 78. *The Ground beneath her Feet*, *op. cit.*, p. 76 : « Did I quit Bombay, in other words, because the whole damn city felt like my mother's womb and I had to go abroad to get myself born? »
[161] *Ibid.*, p. 101. *GBF*, p. 100 : « Many youngsters leave home to find themselves; I had to cross oceans just to exit *Wombay*, the parental body. » En italiques dans le texte.

l'antenne parabolique installée sur le toit de la maison, songe : « S'ils dormaient là-dedans, elle et Estha, repliés sur eux-mêmes en position fœtale dans ce ventre d'acier à peine incurvé, qu'adviendrait-il de Hulk et de Bam Bam Bigelow ? »[162] Les deux jeunes gens, pour pouvoir envisager un avenir, ressentent le besoin de renouer avec leur origine. Le fantasme du retour au ventre maternel témoigne du sentiment d'une rupture trop brutale et qu'il faudrait pouvoir, si ce n'est réparer, du moins comprendre.

À travers ce motif, les auteurs évoquent donc le trouble des nations ou des communautés postcoloniales face à leur origine. Coupées brutalement d'un passé, d'une histoire qu'elles ne peuvent plus retrouver complètement, il ne leur reste plus qu'à assumer leur hybridité. Les bâtards et les orphelins doivent renoncer à changer leur sort et l'accepter comme point de départ d'une identité nouvelle. L'abandon de la famille peut alors parfois ouvrir des possibilités : sans cadre, l'individu doit se définir seul, il dispose d'une plus grande liberté.

2.5. Sans famille, sans protection, mais aussi sans limite : l'hybride et la liberté

Certains personnages, après avoir pris leur parti du déficit familial, réussissent à goûter les joies de l'indépendance. Ainsi, dans *The God of Small Things* d'Arundhati Roy, Rahel a eu d'une certaine manière la chance de jouir d'une relative liberté après la mort de sa mère, alors qu'elle avait été délaissée par le reste de sa famille et avait erré d'école en école sans qu'on s'intéresse vraiment à elle :

> « Paradoxalement, l'abandon dont elle était l'objet avait permis à son esprit de se libérer. Rahel grandit sans personne pour veiller à ses intérêts. Sans personne pour lui arranger son mariage. Sans personne pour lui constituer une dot, par conséquent sans mari imposé pesant sur l'horizon. Si bien que tant qu'elle resta discrète, on la laissa mener tranquillement ses propres enquêtes : découvrir les seins et savoir s'ils font mal, découvrir les faux cheveux et savoir comment ils brûlent. Découvrir la vie et savoir comment elle doit être vécue. »[163]

[162] Arundhati Roy, *Le dieu des petits riens*, *op. cit.*, p. 254. *The God of Small Things*, *op. cit.*, p. 188 : « If they slept there, she and Estha, curled together like foetuses in a shallow steel womb, what would Hulk Hogan and Bam Bam Bigelow do? »

[163] *Ibid.*, p. 36-37. *GST*, p. 17 : « Oddly, neglect seemed to have resulted in an accidental release of the spirit. Rahel grew up without a brief. Without anybody to arrange a marriage for her. Without anybody who would pay her a dowry and therefore without an obligatory husband looming on her horizon. So as long as she wasn't noisy about it, she remained free to make her own enquiries: into breasts and how much they hurt. Into false hair buns and how well they burned. Into life and how it ought to be lived. »

L'origine complexe de Saleem dans *Midnight's Children*, sa « bâtardise », lui permet de se choisir une famille si vaste qu'elle ne peut guère l'enfermer dans un quelconque schéma. Son origine étant incertaine et confuse, il est en effet libre de revendiquer les ascendances qui lui conviennent :

> « Enfant d'une union secrète, j'ai eu plus de mères que la plupart des mères n'ont d'enfants ; donner naissance à des parents a été un de mes étranges talents – une forme de fertilité inversée qui échappe au contrôle de la contraception et à la Veuve elle-même. »[164]

Chaque fois que le besoin s'en fait sentir, Saleem ajoute d'ailleurs de nouveaux parents à sa liste, ce qui finalement est le meilleur moyen pour lutter contre l'absence de protection des parents biologiques. Les pauvres Vanita et Wee Willie Winkie sont remplacés par les riches Amina et Ahmed Sinai. Quand ceux-ci découvrent que Saleem n'est pas leur fils biologique et le mettent à l'écart, Hanif et Pia, son oncle et sa tante, jouent le rôle de parents. Après la mort de toute la famille Sinai, Singh la Photo sert de père et de guide à Saleem dans le ghetto des magiciens. Dans *The Ground beneath her Feet*, le narrateur aborde très explicitement la part de liberté qui est associée à la rupture des liens identitaires :

> « Supposez que ce n'est que lorsque vous osez vous laisser aller que votre vraie vie commence ? Quand vous échappez au navire ravitailleur, quand vous coupez les amarres, quand vous larguez vos chaînes, quand vous disparaissez, quand vous partez sans permission, quand vous vous barrez, ciao, tout ce que vous voulez : supposez que c'est à ce moment-là, et seulement à ce moment-là, que vous êtes vraiment libre d'agir ! »[165]

Françoise Simasotchi-Bronès lit dans la littérature antillaise la même « 'sagesse de l'incertitude' qui équivaut à une certaine liberté ; par exemple celle pour l'enfant de choisir dans sa filiation celui ou celle qui assurera la fonction paternelle ou maternelle. »[166] Dans *Desirada*, Marie-Noëlle, confrontée aux multiples versions sur l'identité de son père, en choisit une, peut-être la plus terrible : « en fin de compte, réelle ou imaginaire, cette identité-là avait fini par me

---

[164] Salman Rushdie, *Les enfants de minuit*, *op. cit.*, p. 353-354. *Midnight's Children*, *op. cit.*, p. 243 : « Child of an unknown union, I have had more mothers than most mothers have children; giving birth to parents has been one of my stranger talents – a form of reverse fertility beyond the control of contraception, and even of the Widow herself. »

[165] Salman Rushdie, *La terre sous ses pieds*, *op. cit.*, p. 171. *The Ground beneath her Feet*, *op. cit.*, p. 177 : « Suppose that it's only when you dare to let go that your real life begins? When you're whirling free of the mother ship, when you cut your ropes, slip your chain, step off the map, go absent without leave, scram, vamoose, whatever: suppose that it's then, and only then, that you're actually free to act! »

[166] Françoise Simasotchi-Bronès, *Le roman antillais, personnages, espace et histoire : fils du chaos*, *op. cit.*, p. 274.

plaire. Grâce à elle, je ne possède ni nationalité ni pays ni langue. Je peux rejeter ces tracasseries qui tracassent tellement les humains. »[167]

Finalement, lorsque le moule impliqué par toute structure familiale se fracture, il devient à la fois possible et nécessaire de se modeler soi-même, d'une certaine manière de se mettre soi-même au monde. *L'isolé soleil* de Daniel Maximin retrace (entre autres) l'avènement de Marie-Gabriel à l'écriture, un avènement qui correspond à une deuxième naissance : l'artiste se met au monde pour marquer son indépendance ou plutôt la dette enfin payée à ses parents. Dans *Desirada*, Maryse Condé évoque également très clairement cette possibilité/nécessité de naître à soi-même puisque le roman s'ouvre sur Marie-Noëlle songeant à sa propre naissance et sur son sentiment d'en avoir été : « un acteur essentiel, voire […] sa mère, l'accouchée […] Des années plus tard, devant un tableau de Frida Kahlo représentant sa venue au monde, il lui avait semblé que cette femme-là, inconnue avait peint pour elle. »[168]

La liberté, dans les romans de Naipaul, possède des connotations souvent plus angoissantes. Celle que Willie acquiert en quittant l'Inde et ses parents ne lui est pas de beaucoup d'utilité. Incapable de se diriger lui-même, il cherche sans cesse appui et protection auprès d'autres : Ana, sa femme (dans *Half a Life*), puis Sarojini, sa sœur, et successivement un certain nombre de mentors (dans *Magic Seeds*). La liberté des sans-famille est celle que vit Santosh dans « *One out of Many* » :

> « Dans le passé j'étais mêlé à l'eau du grand fleuve, je n'étais jamais séparé, avec une vie à moi. Mais je me suis contemplé dans une glace et j'ai décidé d'être libre. Le seul avantage de cette liberté a été de me faire découvrir que j'avais un corps ; que je devrai, pendant un certain nombre d'années, nourrir et habiller ce corps. Et puis tout sera terminé. »[169]

Dans *Flowers and Shadows* de Ben Okri, la perte du père apparaît certes comme un malheur, mais aussi comme une rupture nécessaire, au moins sur le plan symbolique. Pour devenir un artiste, Jeffia doit dépasser les modèles offerts par ses parents, tout en prenant à son compte la part de l'héritage qu'il choisit. La famille dans les romans d'Okri ne représente pas un cadre idéal, mais reste

[167] Maryse Condé, *Desirada*, *op. cit.*, p. 281.
[168] *Ibid.*, p. 13. La toile de Frida Kahlo est intitulée *Ma naissance* (1932) et représente un corps féminin anonyme mettant au monde un enfant qui a le visage de l'artiste.
[169] V.S. Naipaul, « Un parmi tant d'autres », *Dis moi qui tuer*, traduit de l'anglais par Annie Saumont, Paris, Albin Michel, 1983, p. 68. « One out of Many », *In a Free State*, London, André Deutsch, 1971. rééd. Hardmonsworth, Penguin Books, 1973, p. 57-58 : « I was once part of the flow, never thinking of myself as a presence. Then I looked in the mirror and decided to be free. All that my freedom has brought to me is the knowledge that I have a face and have a body, that I must feed this body and clothe this body for a certain number of years. Then it will be over. »

néanmoins un support dont il faut savoir utiliser les forces comme les faiblesses. Elle doit être une planche d'appel, non un carcan, une inspiration éventuelle, pas un modèle à reproduire à tout prix. Le narrateur de *Dangerous Love* affirme ainsi :

> « Nous devons tous continuer les rêves avortés de nos pères et de nos mères. Leurs rêves nous ont donné naissance. Leurs rêves et leurs échecs sont nos commandements. Nous y ajoutons nos propres idées, nous essayons d'être mieux qu'eux, puis nous transmettons la responsabilité et nous mourons. »[170]

2.6. La question de la stérilité

La liberté de l'hybride, qui est celle des bâtards et des orphelins, est présentée de diverses manières selon les auteurs. Par ailleurs, aucun ne semble conclure sur l'emploi à faire de cette liberté. Sans origine claire, sans famille protectrice, que transmettre ? À défaut d'en avoir (ou d'en avoir de valables) l'hybride peut-il être un père ou une mère ? L'importance du motif de la stérilité dans les romans montre que l'avenir n'est pas facile à envisager. Saleem (*Midnight's Children*), Saladin Chamcha et Gibreel (*The Satanic Verses*), Tituba (*Moi, Tituba sorcière… noire de Salem*), Marie-Noëlle (*Desirada*), Rosélie (*Histoire de la femme cannibale*), Fama (*Les soleils des indépendances*), Marie-Sophie (*Texaco*) et un certain nombre de personnages secondaires ne peuvent pas avoir d'enfants. À ceux-là s'ajoutent les infanticides : plusieurs personnages de *Dangerous Love*, le père d'Esternome dans *Texaco* (mais qui ne réussit pas). Mais aussi ceux qui refusent la maternité ou la paternité par d'autres moyens : Hester dans *Moi, Tituba sorcière… noire de Salem* ou Francis Sancher dans *Traversée de la mangrove*.

On voit bien là le réel malaise de la position hybride. Il convient d'ailleurs de rappeler qu'en biologie, l'hybride est stérile (le mulet par exemple) et que les idéologies racistes ont parfois eu recours à cet argument pour dénoncer la dangerosité des mélanges entre les races. Dans certaines théories visant à fonder le racisme sur des critères scientifiques, le terme d'hybride a servi à qualifier des individus ayant des parents de race différente et Edward Long, un esclavagiste jamaïcain du XVIII^{ème} siècle, cherchant à démontrer que les hommes n'appartenaient pas tous à la même espèce, a pu prétendre que les descendants

[170] Ben Okri, *Un amour dangereux*, *op. cit.*, p. 500. *Dangerous Love*, *op. cit.*, p. 382 : « We all have to carry on, to continue the unfulfilled dreams of our fathers and mothers. Their dreams gave birth to us. Their dreams and failures are our mandates. To them we add our own ideas, we try to do better, we pass on the responsibility, we die. »

des hybrides devenaient stériles avec le temps.[171] Si pour cette raison de nombreux critiques répugnent aujourd'hui à employer le terme d'hybridité dans le domaine littéraire, il semble que les auteurs, eux, n'hésitent pas à poser la question. Quelle postérité pour ceux dont la généalogie n'est pas assurée ? En s'interrogeant de la sorte, les auteurs semblent rappeler qu'il est d'autres transmissions que celles du sang.

La paratopie familiale, dont Dominique Maingueneau dit qu'elle est largement exploitée dans la littérature, est obsédante dans les littératures postcoloniales. La rupture de la colonisation se prête particulièrement bien à l'exploration de ce motif. La désintégration des repères familiaux est en effet une manière de signifier que la transmission des valeurs ne peut plus se poursuivre sereinement. De nouvelles valeurs doivent être créées. Par ailleurs, certains auteurs semblent rêver que ces nouveaux repères échappent aux règles d'une transmission automatique réservée à un groupe défini. Il conviendrait d'échapper à la loi du sang, à la loi du groupe pour inventer d'autres logiques de transmission reposant sur le choix et la réflexion.

[171] Voir Robert Young, *Colonial Desire. Hybridity in Theory, Culture and Race*, London/New York, Routledge, 1995, p. 7-8.

« Un jour j'ai appris
un art secret,
il s'appelait Invisibil-Ité.
Il a marché, je crois,
car aujourd'hui encore vous regardez
mais sans jamais me voir…
Seuls mes yeux resteront pour surveiller et hanter,
et changer vos rêves
en chaos. » [172]

« autrui est une absence »[173]

3. Invisibilité

Le défaut de visibilité de l'origine de l'hybride entraîne bien souvent une invisibilité de sa personne. Ce thème de l'invisibilité est un *topos* dès que l'on parle d'altérité et l'on peut se demander si et en quoi la relation entre hybridité et invisibilité diffère de celle entre altérité et invisibilité. La nuance à ne pas négliger est que l'hybride est déjà étranger à lui-même. Ou pour être plus juste – puisque chacun porte en lui une part d'étrangeté – devrait-on dire que l'hybride incarne de façon hyperbolique la dialectique du même et de l'autre. L'hybride peut être un étranger, mais il est aussi et avant tout le lieu même de la rencontre avec l'étranger. Il n'est pas seulement confronté au problème de la représentation, il est la représentation, non pas Œdipe en quête de son identité, mais l'énigme de l'identité elle-même. L'hybride est guetté par le danger de refuser de se voir lui-même (de se mentir sur lui même), il peut aussi accepter sa propre « inquiétante étrangeté »[174], sa part de mystère et la transcender dans la création et il est lui même signe, trace d'un sens dont il fait partie mais qui le dépasse.

À travers le thème de l'invisibilité, les romans postcoloniaux remettent en cause les lois de la perception. Ils tentent d'attirer l'attention sur ce qui n'entre pas dans les cadres habituels, sur les « hors-là ». L'hybride souffre à la fois d'un excès et d'un manque de visibilité et existe justement dans la tension entre visible et

[172] M. Jin, « Strangers on a Hostile Landscape », cité par Homi K. Bhabha, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, traduit de l'anglais par Françoise Bouillot, Paris, Payot/Rivages, 2007, p. 93. [*The Location of Culture*, London, Routledge, 1994,]

[173] Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1943, rééd. Gallimard, « Tel », 1976, p. 267.

[174] Expression empruntée à Sigmund Freud, *Das Unheimliche und andere Texte/L'inquiétante étrangeté et autres textes*, édition bilingue, traduit de l'allemand par Fernand Cambon, Paris, Gallimard, 1985, rééd. 2001. [*Das Unheimliche*, Imago, tome 5, 1919.]

invisible. François Laplantine évoque dans *Métissages* la notion cinématographique du hors-champ pour montrer comment la tension entre champ et hors-champ est une tension métisse :

> « Contrairement au syncrétisme qui cherche à faire le plein, à occuper tout l'espace, à le remplir pour qu'il ne manque personne, la rencontre du champ et du hors-champ crée une tension métisse, un mouvement d'alternance entre la présence et l'absence (des personnages, des voix et des images dans le champ), l'apparition et la disparition. Elle nous donne à penser ce qui n'est pas montré, n'est pas mis en lumière, mais plutôt en réserve, ne se laisse pas percevoir directement, mais seulement pressentir : le retrait, le latent, le préconscient, l'inconscient. »[175]

L'hybride, qui ne cesse de faire l'aller-retour entre champ et hors-champ, toujours en équilibre à la frontière entre les deux, laisse deviner derrière sa présence, celle – opaque et mystérieuse – d'un invisible, d'une absence. Sa présence n'est jamais pleine, portant toujours une trace d'invisible. Et si parfois il semble supplier pour qu'on le regarde, s'il se prend à rêver de n'être que visibilité, sa présence même exige un regard autre, une véritable ouverture. Dans les romans, si l'invisibilité est souvent présentée d'abord comme une malédiction, une souffrance, ses ressources sont rarement négligées et il apparaît alors que ce qui n'était d'abord pas un choix mais une épreuve peut se révéler une leçon d'éthique dans le rapport à l'Autre.

3.1. La malédiction de l'invisibilité

3.1.1. Invisibilité et aliénation

Les représentations impérialistes de l'Autre, du colonisé, n'ont jamais eu pour autre sujet que le centre de l'Empire lui-même. Les périphéries n'étaient étudiées que dans leurs rapports au centre, leur réalité propre demeurait par conséquent frappée d'invisibilité. Par ailleurs, on ne voit vraiment que ce que l'on est prêt à voir. L'individu est en effet pris dans un « intermonde » pour reprendre le terme de Merleau-Ponty[176]. Entre sa conscience et les choses, il y a le monde culturel des institutions et des symboles, des sens déjà donnés, déposés par la culture et l'histoire. L'expérience humaine est ancrée dans une histoire, un contexte. Ainsi dans *The Satanic Verses*, lorsqu'Ayesha mène les habitants de

[175] François Laplantine, « Hors-champ », in François Laplantine et Alexis Nouss, *Métissages*, *op. cit.*, p. 307.
[176] Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible* suivi de *Notes de travail*, Paris, Gallimard, 1964, rééd. 1979, p. 114.

Titlipur vers la mer d'Arabie, prétendant que celle-ci s'ouvrira devant eux pour les laisser passer comme la Mer Rouge devant Moïse, seuls ceux qui croient en la possibilité du miracle voient effectivement la mer s'ouvrir. Une fois les habitants disparus sous les flots, sans qu'il soit clair s'ils se sont noyés ou s'ils ont effectivement réussi à traverser, quelques survivants témoignent. Tous ont vu la mer s'ouvrir, sauf Mirza Saeed Akhtar, athée convaincu. Parce que dans son éducation, sa culture, un tel événement ne peut avoir lieu, il ne le perçoit pas. Pour voir la différence, il faut déjà être prêt à accepter son existence.

Il pourrait sembler paradoxal que celui qui est stigmatisé pour sa race, son sexe ou son origine souffre d'un défaut de perception. On pourrait penser au contraire que sa spécificité ne le rend que trop visible. Dans *Peau noire, masques blancs*, Fanon évoque par exemple l'impossible neutralité de l'homme noir dans un monde blanc :

> « 'Tiens un nègre !' C'était un stimulus extérieur qui me chiquenaudait en passant. J'esquissai un sourire. 'Tiens un nègre !' C'était vrai. Je m'amusai. 'Tiens un nègre !' Le cercle peu à peu se resserrait. Je m'amusai ouvertement. 'Maman, regarde le nègre, j'ai peur !' Peur ! Peur ! Voilà qu'on se mettait à me craindre. Je voulus m'amuser jusqu'à m'étouffer, mais cela m'était devenu impossible. »[177]

Face à ce regard insistant, l'homme noir s'écrie : « j'aspire à l'anonymat, à l'oubli. Tenez, j'accepte tout, mais que l'on ne m'aperçoive plus. »[178]. Mais comme Fanon le démontre à d'autres endroits, il s'agit de redevenir anonyme pour pouvoir ensuite être perçu dans toute sa complexité. En effet, le regard du Blanc est un regard sélectif, un regard qui ampute, un regard qui ne peut être accepté comme miroir :

> « Déjà les regards blancs, les seuls vrais, me dissèquent. Je suis fixé. Ayant accommodé leur microtome, ils réalisent objectivement des coupes de ma réalité. Je suis trahi. Je sens, je vois dans ces regards blancs que ce n'est pas un nouvel homme qui entre, mais un nouveau type d'homme, un nouveau genre. Un nègre, quoi. »[179]

Cette visibilité là n'est pas si éloignée de son contraire, l'invisibilité, dans la mesure où s'il y a représentation, il s'agit d'une représentation tronquée. De la même façon, dans *The Satanic Verses*, les immigrés, qui sont transformés en monstres, deviennent alors invisibles : leur véritable personnalité est masquée par les descriptions terrifiantes de la société. Tout ce qui caractérisait Saladin Chamcha, son 'anglitude', ses bonnes manières, sa place dans la société, tout

[177] Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, « Essais », 1952, p. 90.
[178] *Ibid.*, p. 93.
[179] *Ibid.*, p. 93.

cela n'existe pas aux yeux des policiers qui ne voient que le monstre mi-homme mi-bouc. Le fait de n'être perçu qu'à deux dimensions (*The Mimic Men* ou *In Arcadia*) est aussi une façon d'être invisible. Robert Fraser, dans sa monographie sur Ben Okri, décrit cette problématique du visible et de l'invisible pour l'étranger :

> « Un étranger dans n'importe quelle société – qu'il soit noir, blanc ou vert – est en représentation la plupart du temps, dans la mesure où les gens remarquent généralement sa différence. Ceci dit, dans un autre sens, plus profond – le sens employé par exemple dans *Homme invisible, pour qui chantes-tu?* de Ralph Ellison, le roman classique américain sur les relations raciales – personne ne le voit. On ne veut pas de lui, sa vie émotionnelle et mentale est à peine prise en compte. De même, si cet individu possède un talent particulier – par exemple pour la musique ou la littérature – le public dans son ensemble, le public ébahi, admiratif, en remarque les effets et peut même lui rendre un hommage digne d'un héros. Cependant, cette adulation même empêche le public de percevoir ce qui est d'abord à l'origine de ces remarquables effets. »[180]

Plus laconiquement, Okri l'évoque également dans son essai « Redreaming the World » : « les opprimés se trouvent toujours dans des eaux paradoxales qui soulignent leur présence tout en les rendant invisibles. »[181]

Tentant de dénoncer ce déficit de perception de la part d'autrui, les littératures postcoloniales développent largement ce thème de l'invisibilité. Dans ce domaine, la référence littéraire incontournable est le roman de Ralph Ellison, cité par Robert Fraser, *Invisible Man*. Publié en 1952, il raconte la quête d'identité d'un jeune homme noir qui, parmi les Blancs comme parmi les Noirs, se sent perpétuellement invisible. On peut lire dans le prologue :

> « Je suis un homme invisible. Non, rien de commun avec ces fantômes qui hantent les romans d'Edgar Allan Poe. Rien à voir, non plus, avec les ectoplasmes de vos productions hollywoodiennes. Je suis un homme réel, de chair et d'os, de fibres et de liquides – on pourrait même dire que je possède un esprit. Je suis invisible, comprenez bien, simplement parce que les gens refusent de me voir. Comme les têtes sans corps qu'on voit parfois dans les exhibitions foraines, j'ai l'air d'avoir été entouré de miroirs de gros verre déformant. Quand ils s'approchent de moi, les gens ne voient que mon

[180] Robert Fraser, *Ben Okri: Towards the Invisible City*, Plymouth, Northcote House, « Writers and their Work », 2002, p. 41 : « A stranger in any society – be he black, white, or green – is on show for much of the time, since people habitually notice his difference. Yet, in another deeper sense – the sense employed, for example by Ralph Ellison's classic novel of American race relations *Invisible Man* – nobody sees him. He is unwanted, his complex emotional and mental life of minimal account. By the same token, if this individual possesses a marked talent – for music, say or literature – the public at large, the gawping, appreciative public, observe its effects, and may even pay him homage through hero worship. This very adulation, however, prevents the public from perceiving what has produced these remarkable effects in the first place » Ma traduction.

[181] Ben Okri, « Redreaming the World », *A Way of Being Free*, London, Phoenix House, 1997, rééd. 1998, p. 128 : « the oppressed always find themselves in paradoxical waters that both show up their presence and render them invisible. » Ma traduction.

> environnement, eux même, ou les fantasmes de leur imagination – en fait ils voient tout et n'importe quoi, sauf moi. »182

V.S. Naipaul, Maryse Condé et Ben Okri font tous trois allusion de manière plus ou moins directe à ce roman. Dans *Histoire de la femme cannibale* de Maryse Condé, par exemple, Rosélie, devenue veuve, prend conscience que parce qu'elle ne marche plus dans la rue au bras de son mari blanc, plus personne ne la remarque : « Ils ne tourneraient pas la tête dans sa direction. Elle n'irritait plus, elle ne choquait plus. Elle était redevenue invisible. Triste choix ! Exclusion ou invisibilité ! *Invisible woman !* »[183] Son couple mixte prenait les allures d'une transgression ; seule, on ne l'aperçoit plus, d'une certaine manière elle n'existe plus.[184] Toutefois, dans le cas de Rosélie, si elle ne se sent plus exister, ce n'est pas tant à cause de sa couleur que parce qu'elle n'a jamais vécu qu'en fonction des hommes de sa vie. Elle ne parviendra qu'à la fin du roman à devenir quelqu'un par et pour elle-même.

De toute évidence, le roman d'Ellison a également influencé la nouvelle de Naipaul « *One out of Many* » (« Un parmi tant d'autres »). Santosh, Indien sans éducation, venu à Washington avec son patron, ne parvient pas malgré sa réussite sociale à se sentir exister loin de Bombay. Il ne participe à rien, sa vie n'a pas d'importance pour les autres et à la fin de la nouvelle, il dit ne plus vouloir rien apprendre, rien comprendre du monde dans lequel il vit. Il souhaite surtout se tenir loin de la vie.

Si la référence à Ellison n'est pas directe dans les romans de Waberi, la condition de l'exilé est en tous cas également associée à l'invisibilité. Ainsi Harbi, réfugié politique en attente dans l'aéroport de Roissy, en a bien conscience : « Je dois me faire lisse, passe-muraille comme l'exige ma nouvelle condition. »[185]

Dans *Shame* de Rushdie, le personnage de Bilqis Hyder frôle elle aussi l'invisibilité. Délaissée par son mari, plus ou moins séquestrée et ayant perdu tout

---

[182] Ralph Ellison, *Homme invisible, pour qui chantes-tu?*, traduit de l'anglais par Magali et Robert Merle, Paris, Grasset, 1968, rééd. Grasset, « Cahiers rouges », 2002, p. 35. *Invisible Man*, New York, Random House, 1952, rééd. 1995, p. 3 : « No, I am not a spook like those who haunted Edgar Allan Poe; nor am I one of your Hollywood-movie ectoplasms. I am a man of substance, of flesh and bone, fiber and liquids – and I might even be said to posses a mind. I am invisible, understand, simply because people refuse to see me. Like the bodiless heads you see sometimes in circus sideshows, it is as though I have been surrounded by mirrors of hard, distorting glass. When they approach me they see only my surroundings, themselves, or figments of their imagination – indeed, everything and anything except me. »

[183] Maryse Condé, *Histoire de la femme cannibale*, Paris, Mercure de France, 2003, p. 47.

[184] À travers la citation quasi directe (l'auteure souligne elle-même la référence), on voit bien à quel point Maryse Condé, qui enseigne la littérature, est consciente du contexte dans lequel elle écrit son œuvre.

[185] Abdourahman Waberi, *Transit*, *op. cit.*, p. 151.

espoir de voir sa situation s'améliorer, elle semble accepter son rôle et devient une ombre, cachée sous une *burqa* :

> « Au cours de ces années, Bilqis devint presque invisible, une ombre qui hantait les couloirs à la recherche de quelque chose qu'elle avait perdu, peut-être son corps dont elle avait été détachée. Raza Hyder s'assurait qu'elle ne sortait pas… et la maison marchait toute seule ; il y avait des serviteurs pour tout, et la maîtresse de maison de la résidence du commandant en chef devint moins qu'un personnage de fiction, un mirage, un murmure dans les coins sombres du palais, une rumeur sous un voile. »[186]

Dans *The Satanic Verses*, Salman Rushdie décrit un quartier asiatique de Londres où Saladin se réfugie après sa métamorphose. De façon tout à fait significative le chapitre qui s'ouvre sur ce quartier s'intitule « A City Visible but Unseen » (« Une cité visible mais inaperçue »). En effet, la communauté indienne de Londres semble vivre là sans que les Anglais aient réellement conscience de leur présence.[187]

Être invisible signifie n'intéresser personne, être oublié. Se faire ainsi dénier toute existence incarne peut-être l'une des plus grandes violences. Les tyrans de l'Histoire le savent bien, qui firent effacer des photos officielles ceux tombés en disgrâce.

3.1.2. Invisibilité et mort

L'invisibilité est très proche de la mort, et d'une certaine manière elle est peut-être pire. L'expérience de Saleem (*Midnight's Children*) qui, pour fuir le

---

[186] Salman Rushdie, *La honte*, *op. cit*., p. 237-238. *Shame*, *op. cit.*, p. 209 : « Bilquis Hyder became, in those years, almost invisible, a shadow hunting the corridors for something it had lost, the body, perhaps, from which it had come unstuck. Raza Hyder made sure she stayed indoors… and the house ran itself, there were servants for everything, and the mistress of the C-in-C's residence became less than a character, a mirage, almost, a mumble in the corners of the palace, a rumour in a veil. »

[187] On retrouve un constat similaire dans *Midnight's Children*. Amina, pour se rendre chez un devin, traverse les quartiers déshérités de Delhi et voit ce qu'elle n'avait jamais vu auparavant : « Et quand elle pénètre dans les ruelles où la pauvreté ronge le goudron comme la sécheresse, où les gens mènent des vies invisibles (car ils partagent avec Lifafa Das la malédiction de l'invisibilité, mais peu parmi eux ont de beaux sourires), quelque chose de nouveau assaille ma mère. À cause de ces rues étroites et surpeuplées, elle a perdu ses 'yeux de citadine'. Quand vous avez des 'yeux de citadin' vous ne pouvez pas voir les gens invisibles, les hommes atteints de l'éléphantiasis des couilles et les mendiants en petites voitures ne vous bousculent pas, et les futurs égouts en ciment ne ressemblent pas à des dortoirs. » Salman Rushdie, *Les enfants de minuit*, *op. cit*., p. 117. *Midnight's Children*, *op. cit.*, p. 81 : « and as she enters these causeways where poverty eats away at the tarmac like a drought, where people lead their invisible lives (because they share Lifafa Das's curse of invisibility, and not all of them them have beautiful smiles), something new begins to assail her. Under the pressure of these streets which are growing narrower by the minute, more crowded by the inch, she has lost her 'city eyes'. When you have city eyes you cannot see the invisible people, the men with elephantiasis of the balls and the beggars in boxcars don't impinge on you, and the concrete sections of future drainpipes don't look like dormitories. »

Pakistan, a été caché dans le panier d'invisibilité de la sorcière Parvati, montre bien ce danger :

> « Souvenirs de l'invisibilité : dans le panier, j'ai appris ce que c'était, ce que ce serait d'être mort. [...] Par la suite, Parvati me dit, 'Je ne voulais pas que tu le saches, mais personne ne peut rester invisible aussi longtemps – c'était dangereux, mais qu'y avait-il d'autre à faire ?' Prisonnier de la magie de Parvati, je sentais que ma prise sur le monde diminuait – et comme il semblait facile, comme il semblait apaisant de ne jamais revenir ! – de flotter dans ce nulle part nébuleux, me laisser emporter plus loin loin loin, comme une spore que le vent entraîne – en un mot, j'étais en danger de mort. »[188]

Être invisible c'est ne plus avoir de liens avec le reste du monde, oublier, être oublié, ne pas avoir d'emprise sur les choses et se laisser aller à cette indifférence mortifère. Le quartier de Texaco dans le roman de Chamoiseau aurait pu connaître un tel destin. En effet, au début, les autorités cherchent à nier son existence : « La mairie s'occupait des quartiers plus anciens, mais nous oubliait. Texaco n'était même pas un quartier, nous n'apparaissions sur aucune carte, sur aucun panneau. »[189] Seule l'obstination des habitants du quartier et l'ouverture d'esprit de l'urbaniste permettront au quartier d'échapper à l'oubli. Refuser de voir les choses, les cacher c'est aussi les censurer. Il s'agit donc bien d'un acte politique. Dans *Shame*, Rushdie évoque l'idée que les femmes rendues invisibles sous leurs burqas sont elles aussi proches de la mort. Bilqis Hyder s'est consacrée pendant de longs mois à des travaux de couture, prétendant, à l'étonnement de ses proches, faire des linceuls. Lorsque son mari et elle doivent fuir avec Omar Khayyam, elle apporte alors ce qu'elle a cousu : « Omar Khayyam comprend que ce sont des burqas et l'espoir renaît en lui ; des voiles, une invisibilité de la tête aux pieds. *Les vivants comme les morts portent des linceuls*. »[190]

À travers cet exemple ainsi que celui du panier d'invisibilité de Parvati, on prend conscience du potentiel subversif de l'invisibilité.

---

[188] *Ibid.*, p. 556. *MC*, p. 381 : « Memories of invisibility: in the basket, I learned what it was like, will be like, to be dead. [...] Afterwards, Parvati said, 'I didn't want to tell you – but nobody should be kept invisible that long – it was dangerous, but what else was there to do?' In the grip of Pavarti's sorcery, I felt my hold on the world slip away – and how easy, how peaceful not to never to return! – to float in this cloudy nowhere, wafting further, further, further, like a seedspore blown on the breeze – in short, I was in mortal danger. »

[189] Patrick Chamoiseau, *Texaco*, *op. cit.*, p. 418-419.

[190] Salman Rushdie, *La honte*, *op. cit.*, p. 298. *Shame*, *op. cit.*, p. 262 : « Burqas, Omar Khayyam realizes, as hope bursts inside him; head-to-toe cloaks of invisibility, veils. *The living wear shrouds as well as the dead.* » En italiques dans le texte.

3.2. Les ressources de l'invisibilité

3.2.1. Invisibilité et refuge

Si l'invisibilité est généralement en premier lieu une tare ou un danger, elle peut aussi se révéler une chance. Ne pas être vu peut être une protection, un moyen d'échapper à l'oppression. Omar Khayyam a d'ailleurs lui aussi recours à cette stratégie, lorsque, enfant, il échappe aux moqueries de ses camarades en se faisant oublier :

> « Quand ses petits camarades se rendirent compte qu'il n'avait absolument pas l'intention de s'opposer aux plaisanteries sur ses origines inhabituelles, ils le laissèrent tranquille, se contentant de quelques railleries dans la cour. Cela lui convenait tout à fait. Sans honte, habitué à la solitude, il commença à apprécier sa presque invisibilité. De sa position à la limite de la vie de l'école, il prit un très grand plaisir dans les activités qui avaient lieu autour de lui, se réjouissant silencieusement de la gloire ou de la chute de tel ou tel empereur du terrain de jeux, ou des échecs aux examens de camarades de classe particulièrement peu appétissants : les plaisirs du spectateur. »[191]

Ce thème du voyeur invisible est très important chez Rushdie (dans *Midnight's Children* par exemple, Saleem observe le monde depuis un panier de linge sale dans lequel il s'est caché) et il est certainement assez symbolique de la condition de l'hybride : marginal, on ne tient pas compte de lui, ce qui est à la fois une blessure et une liberté. Julia Kristeva note à propos de l'étranger (mais ces propos sont aussi valables pour l'hybride) :

> « Libre d'attaches avec les siens, l'étranger se sent 'complètement libre'. L'absolu de cette liberté s'appelle pourtant solitude. Sans emploi ou sans limite, elle est ennui ou disponibilité suprêmes. Privée d'autres, la libre solitude, comme l'état d'apesanteur des astronautes, détruit les muscles, les os et le sang. Disponible, libéré de tout, l'étranger n'a rien, n'est rien. Mais il est prêt pour l'absolu, si un absolu pouvait l'élire. »[192]

L'invisibilité est ambivalente, solitude douloureuse ou absolue liberté. Dans *In Arcadia*, Lao se crée un rôle de cynique, parfois cruel et affichant toujours un air de neutralité, qui lui permet de se dissimuler : « Cet air était l'un de ses meilleurs manteaux, un vêtement d'invisibilité. Il lui permettait de tout voir sans être vu, de

[191] *Ibid.*, p. 50. *Sh*, p. 45 : « When his schoolfellows found that he had no intention of rising to any gibes about his unusual origins they simply left him alone, contenting themselves with the occasional schoolyard rhyme. This suited him excellently. Unashamed, accustomed to solitude, he began to enjoy his near-invisibility. From his position at the edge of the school's life, he took vicarious pleasure in the activities of those around him, silently celebrating the rise or fall of this or that playground emperor, or the examination failures of particularly unappetizing classfellows: the delights of the spectator. »

[192] Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, « Folio/Essais », 1988, p. 23.

tout entendre sans être entendu. Il lui donnait l'espace d'une grande liberté intérieure et extérieure. »[193]

Être un voyeur invisible peut être une forme de résistance : « Seuls mes yeux resteront pour surveiller et hanter, et changer vos rêves en chaos... »[194] Enfermer l'autre dans l'invisibilité reviendrait donc à se mettre soi-même en danger. Mais pour Santosh, le protagoniste de la nouvelle de Naipaul « One Out of Many » (« Un parmi tant d'autres »), la disponibilité, la liberté ne sont vécues que comme un vide, une absurdité. Comme Omar Khayyam, Santosh sera passé à côté de la vie. L'absolu ne l'a pas élu. Il n'a pas su utiliser le potentiel de sa situation.

Dans *The Ground beneath her Feet* de Salman Rushdie, Ormus, lui aussi né sous le signe de l'invisibilité, est en revanche assez fort pour que sa douloureuse liberté devienne une force. Pourtant, sa condition est une condition de souffrance. « Né dans l'ombre de son frère mort »[195], élevé par des domestiques pour que sa mère puisse se consacrer à la quête de l'âme égarée d'un de ses autres enfants, il se retrouve sans liens avec sa famille, « libre d'attaches avec les siens ». Rai, le narrateur commente :

> « Tels furent les facteurs qui dénouèrent les liens entre Ormus Cama et la vie familiale. Les liens qui nous étranglent et que nous appelons l'amour. À cause du relâchement de ces liens, il devint libre, avec toute la douleur qui accompagne un tel processus. Mais ce que nous voulons, c'est l'amour, pas la liberté. Alors quel est l'homme qui a le moins de chance ? Celui qui est aimé, qui a reçu ce que son cœur désirait et qui doit craindre à jamais de le perdre, ou l'homme libre, avec sa liberté importune, nu et seul entre les armées captives de la terre ? »[196]

Pouvoir se cacher peut être un avantage, mais offre finalement peu de perspectives à long terme. Quant à la liberté de l'invisible, elle ressemble souvent à la mort et ne se transcende peut-être que dans la création. S'il ne laisse pas de trace, l'invisible meurt complètement.

---

[193] Ben Okri, *En Arcadie*, *op. cit.*, p. 109. *In Arcadia*, *op. cit.*, p. 76 : « This air was one of his best cloaks, a garment of invisibility. It enabled him to see everything, without being seen, to hear everything, without being heard. It gave him the space for vast inner and outer freedoms. »

[194] M. Jin, « Strangers on a Hostile Landscape », cité par Homi K. Bhabha, *Les lieux de la culture*, *op. cit.*, p. 93.

[195] Salman Rushdie, *La terre sous ses pieds*, *op. cit.*, p. 57. *The Ground beneath her Feet*, *op. cit.*, p. 53 : « Born in his dead brother's shadow ».

[196] *Ibid.*, p. 57. *GBF*, p. 53 : « Such were the factors that detached Ormus Cama from the ordinary ties of family life. The ties that strangle us, which we call love. Because of the loosening of these ties he became, with all the attendant pain of such becoming, free. But love is what we want, not freedom. Who then is the unluckier man? The beloved, who is given his heart's desire and must for ever after fear its loss, or the free man, with his unlooked-for liberty, naked and alone between the captive armies of the earth? »

3.2.2. Invisibilité et trace

Vivre c'est échapper, au moins partiellement, à l'oppression de l'invisibilité. Et parfois cela peut se faire de manière presque inconsciente. Dans *The Ground beneath her Feet*, Persis, amoureuse d'Ormus Cama et délaissée pour Vina Apsara, se plaint d'avoir été totalement oubliée :

> « 'Le pire, écrivait Persis, c'est qu'il m'a effacée du tableau, comme si je n'avais pas été là, comme si je n'avais pas existé, comme si ce n'était pas moi qui l'avais emmené là-bas et qui avais tout fait démarrer.' […] La présence d'une autre femme lors de la rencontre de tels amants divins était un détail que les dieux ont préféré dissimuler. Mais Persis exista ; elle existe encore. Ormus et Vina s'en allèrent, et Persis, comme moi, fait partie de ce qui reste. »[197]

Ceux à qui l'on dénie toute existence se révèlent parfois plus forts dans l'épreuve du temps.

Dans *The God of Small Things* d'Arundhati Roy, le destin de Velutha est en revanche tout à fait tragique. Intouchable, il a transgressé les normes de la société en aimant Ammu, une femme elle aussi marginale, mais d'une autre caste. La mère d'Ammu, à laquelle il a été dénoncé par son propre père, le fait accuser par la suite de la mort de Sophie Mol. Battu à mort par des policiers, celui dont on n'a pas même le droit de toucher l'ombre disparaît sans laisser la moindre trace. Margaret Kochamma, la mère de Sophie Mol, ne garde pas le moindre souvenir de l'existence de celui qui fut pourtant accusé de la mort de sa fille :

> « Bizarrement la seule personne à laquelle Margaret Kochamma ne penserait jamais, c'était Velutha. Elle ne conserverait aucun souvenir de lui. Ne se rappellerait même plus à quoi il ressemblait. Peut-être parce qu'elle ne l'avait jamais vraiment connu. Parce qu'elle n'entendit jamais parler de ce qu'il était devenu. Le Dieu du Deuil. Le Dieu des Petits Riens. Qui ne laissait ni empreintes sur le sable, ni rides sur l'eau, ni reflets dans les miroirs. »[198]

Ayant vécu en invisible, il meurt sans laisser d'image. Le titre du roman, *The God of Small Things*, indique bien le projet d'Arundhati Roy : dire les détails de l'Histoire, les petites choses du quotidien ainsi que les vies invisibles de

---

[197] *Ibid.*, p. 93-94. *GBF*, p. 92-93 : « 'The worst thing,' Persis wrote, 'was that he rubbed me out of the picture, as if I hadn't been there, as if I'd never existed, as if it wasn't me who took him there that day and started everything up.' […] The presence of another woman at the meeting of such godlike *amants* was a detail the deities preferred to gloss over. But Persis existed; she still exists. Ormus and Vina have gone, and Persis, like me, is a part of what remains. » En italiques dans le texte.

[198] Arundhati Roy, *Le dieu des petits riens*, *op. cit.*, p. 347. *The God of Small Things*, *op. cit.*, p. 264-265 : « Strangely, the person that Margaret Kochamma never thought about was Velutha. Of him he had no memory at all. Not even what she looked like. Perhaps this was because she never really knew him, nor ever heard what happened to him. The God of Loss. The God of Small Things. He left no footprints in sand, no ripples in water, no image in mirrors. »

personnages marginaux dont les histoires semblent insignifiantes en regard de l'Histoire.

De la même façon dans le roman de Ben Okri, *The Landscapes Within*, Omovo explique vouloir peindre ce que les gens refusent de regarder :

> « Un jour, quand j'étais jeune, je ne me souviens plus exactement quel âge j'avais, je me souviens que ma mère m'a battu avec un peigne, puis avec le talon d'une chaussure. Elle m'a battu parce que j'étais assis depuis un bon moment à regarder une multitude de toiles d'araignées et à essayer de les dessiner. Elle avait peur des toiles d'araignées et elle a dit qu'il y avait quelque chose qui n'allait pas avec moi, pourquoi il fallait que j'aille regarder quelque chose d'aussi bizarre qu'une toile d'araignée. Je ne regardais pas seulement les toiles d'araignées et les choses pour les dessiner, mais aussi pour les connaître. Trop de gens craignent de regarder les toiles d'araignées ou d'autres choses. C'est ça le problème. »[199]

Omovo en se concentrant sur ce qui effraie ou dégoûte les autres cherche ainsi à atteindre une certaine connaissance. Par ailleurs, la création semble pouvoir incarner un moyen de rendre visible ce que la société refuse de regarder. « La peinture c'est l'invisible rendu visible, l'allégorie des choses invisibles »[200] lit-on également dans une des « Intuitions d'avant-rêve » de *In Arcadia*. Mais si l'art est lié à l'invisible, c'est peut-être dans un sens encore plus profond. L'invisible n'est pas seulement ce que l'on refuse de voir, mais aussi ce que l'on ne peut pas voir, ce qui dépasse toute possibilité de regard, peut-être le sens profond des choses.

C'est ce que Merleau-Ponty explique à propos de la sonate de Vinteuil dans *À la recherche du temps perdu* : si Swann est capable de retranscrire et d'analyser les notes de la « petite phrase », il n'arrive pas à percer le secret de la petite phrase elle-même. Sa signification ne réside pas plus dans les notes isolées qu'elle n'est séparable d'elles :

> « comprendre une phrase ce n'est rien d'autre que l'accueillir pleinement dans son être sonore, ou, comme on dit si bien, l'entendre ; le sens n'est pas sur elle comme le beurre sur la tartine, comme une deuxième couche de 'réalité psychique' étendue sur le son : il est la totalité de ce qui est dit »[201].

Le visible et l'invisible sont les deux faces d'une même chose :

> « Le sens est *invisible*, mais l'invisible n'est pas le contradictoire du visible : le visible a lui-même une membrure d'invisible, et l'in-visible est la contrepartie secrète du visible, il ne

[199] Ben Okri, *The Landscapes Within*, Harlow, Longman, 1981, p. 153-154 : « When I was young, I can't remember how old, I remember my mother beating me with a comb and then with the heel of her shoe. She beat me because I sat for a long time staring at a mass of cobwebs and trying to draw them. She was afraid of cobwebs and said that there was something wrong with me and why should I look at something as strange as a cobweb. I looked at cobwebs and things not only to draw them but to know them. Too many people are afraid to look at cobwebs and other things. That's the problem. » Ma traduction.

[200] Ben Okri, *En Arcadie*, *op. cit.*, p. 246. *In Arcadia*, *op. cit.*, p. 188 : « Painting is the invisible made visible, the allegory of unseen things »

[201] Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *op.cit*., p. 201.

> paraît qu'en lui, il est le *Nichturpräsentierbar* qui m'est présenté comme tel dans le monde – on ne peut l'*y voir* et tout effort pour l'y voir, le fait disparaître, mais il est *dans la ligne* du visible, il en est le foyer virtuel, il s'inscrit en lui (en filigrane) – »[202]

L'œuvre d'art pourrait être la trace de cette signification jamais atteignable. Le tableau de Poussin, *Les bergers d'Arcadie*, ne livre pas tous ses secrets dans le roman de Ben Okri, mais s'offre en tant que trace, dans le sens où « la signifiance de la trace consiste à signifier sans faire apparaître »[203]. L'œuvre est à la fois indice et chemin, mais non pas explication, réponse. Elle est rencontre avec l'altérité dans le sens où rencontre signifie co-naissance et non pas com-préhension.

> « Car l'autre fraternel n'est pas *d'abord* dans la paix de ce qu'on appelle l'intersubjectivité, mais dans le travail et le péril de l'inter-rogation ; il n'est pas d'abord certain dans la paix de la *réponse* où deux affirmations *s'épousent* mais il est appelé dans la nuit par le travail en creux de l'interrogation. L'écriture [la création] est le moment de cette vallée originaire de l'autre sans être. »[204]

La communication avec l'altérité est possible, mais seulement sous certaines conditions.

3.2.3. Invisibilité et altérité

Dans *The Famished Road* de Ben Okri, le monde dans lequel vit Azaro est duel. Hommes et esprits évoluent dans des dimensions parallèles, les hommes ne percevant les esprits que lors de circonstances exceptionnelles. Xavier Garnier note que : « les esprits n'interviennent pas dans les affaires humaines, pourtant leur présence est indistinctement ressentie par ceux qui ne les voient pas. »[205] Pour qu'il y ait vraiment communication, échange entre les deux mondes, certaines conditions doivent être remplies. L'obscurité est par exemple particulièrement propice, parce que « le monde invisible n'apparaît qu'à celui qui a su désapprendre les formes »[206]. De manière générale, pour voir l'invisible, il faut qu'il y ait altération de la perception. Ainsi, lorsqu'Azaro regarde à travers un masque trouvé dans la forêt, il se rend compte que la clairière dans laquelle il se

[202] *Ibid.*, p. 265
[203] Emmanuel Lévinas, *Humanisme de l'autre homme*, Paris, Fata Morgana, « Le Livre de Poche », 1972, p. 65.
[204] Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, « Points/Essais », 1967, p. 49.
[205] Xavier Garnier, « L'invisible dans *The Famished Road* de Ben Okri », *Commonwealth Essays and Studies*, vol. 15, n° 2, 1993, p. 52.
[206] *Ibid.*, p. 51.

trouve est en fait un village d'esprits[207]. De même c'est lors de ses accès de fièvre qu'Azaro est le plus sensible à l'autre monde. De la même manière, dans *The Ground beneath her Feet* de Salman Rushdie, Ormus Cama, « né dans l'ombre de son frère mort », est régulièrement pris de crises qu'il appelle « Cama obscura » :

> « Au cours de ces 'ténèbres', Ormus restait allongé, les yeux fermés, pendant des heures entières, et la tache violette de sa paupière semblait fouiller les empires de l'invisible, explorer les profondeurs des mondes cachés sous la surface du visible et poursuivre (et finalement trouver) Gayomart [son frère décédé]. »[208]

Ormus, dont les médecins n'avaient pas deviné la présence dans le ventre de sa mère, parce qu'il était caché par son jumeau, a lui aussi accès au monde de l'invisible lors de crises pendant lesquelles il semble s'absenter du monde des vivants comme de lui-même. Au cours de ces « *Cama obscura* », il traverse un monde d'esprits aux destins non accomplis, il erre de pièces en pièces, « salle des personnages de films et de séries télé jamais tournés », « pièce des rôles de théâtre non joués », « chambre des députés, des trahisons futures », « bar des livres non écrits », « ruelle des crimes non commis »[209], poursuivant Gayomart qu'il entend chanter sans pourtant comprendre les paroles. Ces chants entendus dans l'autre-monde deviennent sa source d'inspiration. Plus tard, victime d'un accident qui lui a fait perdre l'usage d'un œil et l'a plongé dans le coma, Ormus parvient à avoir accès à deux dimensions parallèles en même temps :

> « Pas de tache [la tache sur sa paupière a disparu après l'accident], mais ses yeux sont de couleur différente. Ce n'est pas tout, dit-il. La tache a disparu, mais maintenant c'est mon œil aveugle qui voit les choses. Si je le ferme, la manifestation disparaît. Au moins la plupart du temps. Parfois, elle est tellement puissante que je peux la voir les deux yeux fermés. Mais baisser les paupières est efficace peut-être à 95%. Puis si je ferme l'œil droit, et que je garde l'œil gauche ouvert, c'est comme si je mourais. Tout disparaît et seule reste l'altérité. C'est comme si je me trouvais dans une tempête de neige et que je

[207] Ben Okri, *La route de la faim*, *op.cit*., p. 315. *The Famished Road*, *op.cit*., p. 245.
[208] Salman Rushdie, *La terre sous ses pieds*, *op. cit*., p. 57. *The Ground beneath her Feet*, *op.cit*., p. 54 : « During these 'darknesses', Ormus would lie still, with his eyes shut, for hours on end, while the purple stain on his eyelid seemed to be searching the empires of the unseen, probing the depths of the worlds that lay concealed beneath the surface of the apparent, hunting (and eventually finding) Gayomart. »
[209] *Ibid.*, p. 99. *GBF*, p. 98 : « the hall of uncreated films and television characters », « the room of unmade stage roles », « the parliament chamber of future betrayals », « the saloon bar of uninvented books », « the back alley of uncommitted crimes »

> regardais par une fenêtre dans un autre lieu et dans ce lieu, je ne sais pas l'expliquer, je ne suis même pas sûr d'exister. »[210]

Or, ce don, qui est peut-être aussi une malédiction, lui échoit après une épreuve d'invisibilité. En effet, plongé dans le coma, il reste pendant trois ans et trois mois « séquestré, loin de la curiosité du public ». Pendant cette période, toutes sortes de rumeurs circulent sur son compte :

> « Certains éléments sont assez justes, sauf ceux qui prétendent bizarrement avoir vu cet homme soudain invisible partout dans le monde, lui que sa disparition – on ne peut échapper à cette ironie amère – propulse du statut de chanteur de troisième zone à celui de star de renommée planétaire. Plus il reste invisible, plus il devient célèbre. »[211]

Pour avoir accès à l'autre, il faut d'abord remettre en cause les cadres habituels de la perception, mais il faut aussi accepter de se voir soi-même désintégré, rendu invisible[212]. On le voit encore dans *Dangerous Love* de Ben Okri, lorsque Omovo qui se rend au travail ne parvient pas d'abord, à cause du brouillard, à distinguer les passants :

> « Quand il les rejoignit, quand il entra dans la brume, les gens cessèrent d'être indistincts, les ombres se matérialisèrent et devinrent réelles. La foule abstraite se divisa en autant d'individus qui la composaient. […] Lui aussi avait fini par faire partie de la brume […]. »[213]

La rencontre avec l'altérité nécessite de se défaire des représentations préconçues, y compris sur soi-même. Et de fait, comme l'a montré Sartre, la simple apparition d'un autre dans mon univers est l'amorce de la désintégration de cet univers[214]. Par ailleurs, il faut noter qu'Ormus est un hybride : avant son accident il vit déjà avec la présence d'Autrui en lui-même, puisque son frère Gayomart et son univers l'habitent. L'Autre, c'est aussi celui qui donne accès à ce que l'on ne peut percevoir soi-même. Gilles Deleuze l'a bien montré dans sa

---

[210] *Ibid.*, p. 329. *GBF*, p. 348 : « No bruise but his eyes are different colors. There's more he says. The bruise has faded, but now the blind eye's the one that's seeing things. If I close it, the manifestations go away. At least it goes away most of the time. Sometimes it's so powerful I can even see it with both eyes shut. But shutting the eye is maybe ninety-five percent effective. Then if I close my right eye and it's just the left one that's open it's like dying. Everything disappears and only the otherness is left. As if I'm standing in a snowstorm and looking through windows into another place and in that place, I don't know how to explain it, I'm not even sure if I exist. »

[211] *Ibid.*, p. 291-292. *GBF*, p. 309 : « Parts of them are accurate enough, except for the bizarre worldwide sightings of the suddenly invisible man, whose disappearance – there is no escape from these bitter ironies – propels him from third-rate popstar status to a condition of considerable renown. The longer he stays invisible, the greater grows his fame. » Trad.,

[212] Voir également l'article de Xavier Garnier, « L'invisible dans *The Famished Road* de Ben Okri », art. cit., p.50-57.

[213] Ben Okri, *Un amour dangereux*, *op. cit.*, p. 284-285. *Dangerous Love*, *op. cit.*, p. 216 : « As he joined them, as he entered the mist, the people ceased to be blurred, the shadows materialised and became real. The abstract crowd broke down into its composite of individuals. […] He too had become part of the mist […]. »

[214] Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant*. *Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1943, rééd. « Tel », 1976, p. 293-294.

postface au roman de Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du pacifique*. Analysant le projet de Tournier de présenter dans son roman le monde sans Autrui, les effets de cette absence, et donc par là de définir ce qu'est Autrui, Deleuze montre qu'Autrui incarne un autre monde possible. « La partie de l'objet que je ne vois pas, je la pose en même temps comme visible pour autrui » et donc Autrui « relativise le non-su, le non-perçu ; car autrui pour moi introduit le signe du non-perçu dans ce que je perçois, me déterminant à saisir ce que je ne perçois pas comme perceptible pour autrui. »[215].

Deleuze poursuit l'analyse de Sartre, qui montrait dans *L'être et le néant* qu'Autrui était à la fois sujet et objet, en avançant : « […] autrui n'est ni un objet dans le champ de ma perception ni un sujet qui me perçoit : c'est d'abord une structure du champ perceptif, sans laquelle ce champ dans son ensemble ne fonctionnerait pas comme il le fait. »[216] Il définit ensuite cette structure comme l'expression d'un monde possible. Ormus, parce qu'il vit déjà en présence de deux mondes possibles (n'oublions pas qu'il est en plus un hybride culturel) est plus proche de cet état de « néantisation » nécessaire pour accéder à d'autres perceptions. Chez Rushdie, hybridité et accès à « l'autremonde » sont très nettement liés. Les mondes possibles surnaturels auxquels Ormus a accès fonctionnent comme des métaphores pour les mondes possibles « réels » auxquels l'hybride a accès. On peut penser qu'il en est de même chez Ben Okri, la coexistence du visible et l'invisible serait une allégorie de la coexistence entre des univers culturels différents. Toutefois, il semble que l'auteur dépasse cette simple interprétation et pousse la réflexion sur l'invisibilité sur un plan plus métaphysique.

3.2.4. Visibilité et illusion

Dans *Astonishing the Gods* de Ben Okri, le héros, né invisible, part en quête de la visibilité. Il traverse une ville dont les habitants sont eux-mêmes invisibles. Au cours de son périple, il croise toutefois quelques exceptions. La première est une très belle femme qui quitte justement la ville des invisibles. Lorsque le voyageur lui en demande la raison, elle répond : « Je m'en vais là où je pourrai voir des gens et où des gens pourront me voir […] Je m'en vais là où

[215] Gilles Deleuze, « Michel Tournier et le monde sans autrui », in Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard, 1972, p. 301. Publié pour la première fois dans *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1969.
[216] *Ibid.*, p. 303.

existe quelque illusion ».[217] Plus tard, il rencontre une autre femme, dont il rejette l'amour après avoir été profondément tenté. Celle-ci, en colère, lui dit : « Parce que tu as rejeté mon amour, je te maudis. Tu as refusé d'aimer une illusion, alors tu devras aimer sans illusion. »[218] Pour Okri, seuls ceux qui jouent un rôle, ceux qui dissocient apparence et réalité sont visibles. « On ne peut voir les choses réelles »[219].

3.2.5. Invisibilité et connaissance

À la fin de ce voyage initiatique, le héros découvre que l'invisibilité est la perfection et il atteint lui-même un degré supérieur d'invisibilité :

> « Ce fut un vrai choc, car en regardant dans le miroir, il ne se vit plus. Il ne s'y reflétait pas. Cependant, juste avant de pousser un cri de terreur mortelle, il se sentit soudain très calme. Il sentit qu'il ne faisait qu'un avec le bonheur inconnu de l'univers. Il était devenu un des Invisibles. Il peut sembler étrange et beau que lui, parti de chez lui à la recherche du secret de la visibilité, eût finalement découvert une invisibilité supérieure, l'invisibilité des bienheureux. »[220]

Et pourtant la condition d'invisible n'est pas facile. Dans le livre 4, une silhouette naine a prévenu le héros que vivre sans illusion était extrêmement épuisant, mais ce dernier est assez fort pour surmonter cette difficulté, ayant pris conscience que l'invisibilité est aussi la condition de la connaissance et de la beauté.

L'opprimé, celui qu'on refuse de voir, aurait, tout comme le narrateur de *Astonishing the Gods*, cet avantage d'avoir toujours été invisible et de pouvoir donc accéder sans trop de difficulté à une compréhension plus profonde de cet au-delà de la perception. « Quand on comprend une chose, elle tend à disparaître. Seul le mystère maintient les choses en vie. »[221] Peut-être l'hybride sait-il que l'image qu'il donne, l'image perçue de lui, est toujours un mensonge, une

---

[217] Ben Okri, *Étonner les dieux*, traduit de l'anglais par Jean Guiloineau, Paris, Christian Bourgois, 1997, p. 96. *Astonishing the Gods*, London, Phoenix House, 1995, p. 77 : « I am going where I can see people and where people can see me. […] I am going where there is some illusion »

[218] *Ibid.*, p. 149. *AG*, p. 121 : « Because you rejected my love, this is my curse on you. Refusing to love an illusion, you will have to love without illusion. »

[219] *Ibid.*, p. 132. *AG*, p. 107 : « The real things can't be seen. »

[220] *Ibid.*, p. 193. *AG*, p. 159 : « It came as a shock to him that as he looked into the glowing mirror, he could no longer see himself. He was not reflected there. However, just before he started to scream in mortal terror, he suddenly felt calm. He felt at one with the unknown happiness of the universe. He had become one of the Invisibles. It seemed odd and beautiful that he who had left home in search of the secret of visibility should have found a higher invisibility, the invisibility of the blessed. »

[221] *Ibid.*, p. 43. *AG*, p. 30 : « When you make sense of something, it tends to disappear. it s only mystery which keeps things alive. »

réduction. Sa complexité, son instabilité, son identité en devenir ne peuvent se refléter entièrement et il réclame alors le droit au respect de son invisibilité. Dans *In Arcadia*, Ben Okri développe encore ce thème. Dès le livre 1, son personnage Lao vitupère contre les mensonges de l'image. D'après lui, se livrer à l'œil de la caméra :

> « C'est admettre que sa valeur et sa mesure vraies résident uniquement et absolument dans l'œil des autres ; c'est reconnaître qu'on n'existe pas tant qu'on n'est pas sur un écran. C'est s'associer à la négation de sa vie de chair et de sang ; c'est se rendre impuissant, marginal, un eunuque du temps, un zéro de l'espace, une non-personne ; c'est refuser le *cogito ergo sum* pour un *in camera ergo sum*, une monstrueuse réduction du moi, de l'individualité à la visibilité. »[222]

L'accès à la connaissance, aux mystères de la vie, en revanche, ne se fait que dans l'obscurité, là où les contours et les formes se dissolvent :

> « Toutes les initiations aux mystères de la vie ont lieu dans des espaces obscurs. Les rituels orphiques se déroulaient dans des cavernes. Les Égyptiens anciens exécutaient leurs rites et leurs rituels de renaissance dans les tombes obscures des pyramides. Le moi entreprend ses rituels de différenciation, d'individuation, dans l'obscurité, dans des crises. Dans les tunnels nous répétons la mort. Les tunnels sont une petite mort, une mort avec les sens en éveil, une ligne de démarcation les yeux ouverts entre la mort et la vie. Dans cet état les principes premiers sautent sur la scène de l'esprit, les certitudes se dissolvent, les peurs refont surface, les angoisses se multiplient et les questions flottent partout comme de sinistres poissons dans les calmes profondeurs marines de l'esprit. »[223]

Cette expérience du tunnel n'est pas sans rappeler celle du panier d'invisibilité de Parvati. Là encore l'au-delà de la perception se rapproche de la mort, c'est un moment de déstabilisation mais qui peut entraîner une nouvelle naissance (lorsque Saleem sort du panier d'invisibilité, il a retrouvé le sens du toucher et Singh-la-photo lui demande ce qu'il ressent à l'idée d'être né une seconde fois[224]).[225]

---

[222] Ben Okri, *En Arcadie*, *op. cit.*, p. 33. *In Arcadia*, *op. cit.*, p. 19 : « It is to concede that your true worth and mesure reside only and absolutely in the eye of others; it is to concede that you don't exist till you are indeed seen on the screen. It is to collude in the invalidation of your natural flesh-and-blood life; it is to render yourself impotent, unhistorical, non-existent, marginal, a eunuch of time, a cipher of space, a non-person; it is to accept the notion not so much *cogito ergo sum* as in *camera ergo sum*, a monstrous reduction of self from selfhood to visibility-hood. »

[223] *Ibid.*, p. 101. *IA*, p. 70 : « All initiations into the mysteries of life take place in dark places. The Orphic rituals were enacted in caves. The ancient Egyptians held their rites and ritual of rebirth in dark tombs in pyramids. Self undertakes its ritual of differentiation, of individuation, in darkness, in crisis. In tunnels we rehearse dying. Tunnels are like a little death, a death with the senses wide awake, an open-eyed borderline between dying and living. In this state first principles spring on to the stage of the spirit, certainties dissolve, fears surface, anxieties multiply, and questions float everywhere like sinister fishes in the calm under water of the mind. »

[224] Salman Rushdie, *Les enfants de minuit*, *op. cit.*, p. 563. *Midnight's Children*, *op. cit.*, p. 386.

[225] Okri se montre ici très proche des réflexions développées par Wole Soyinka dans son théâtre sur la transition. Soyinka évoque en effet la nécessaire dissolution de soi pour accéder au monde de l'invisible avec l'espoir de renaître transfiguré par cette expérience. Voir Wole Soyinka, *Myth, Literature and the African World*, Cambridge, Cambridge University Press, « Canto », 1ère éd. 1976, rééd. 1995.

L'invisibilité pourrait donc être un but, un idéal et non plus seulement une condition de souffrance. Cela ne signifie pas pour autant qu'elle ne sera pas effectivement aussi souffrance. Le monde de l'invisibilité est « un endroit impossible », un « pays de rigueur, dans lequel chaque chose est guidée par la sagesse de la souffrance, et dans lequel on poursuit le voyage vers la perfection sans aucun espoir de jamais l'atteindre. »[226] Mais pour ceux dont l'âme est assez forte, la quête de l'invisible ouvre sur une connaissance intime du monde, une sorte de connaissance symbiotique, harmonie absolue avec le cosmos. Deleuze et Guattari écrivent dans *Mille plateaux* que « L'imperceptible est la fin immanente du devenir, sa formule cosmique. »[227] Dans un assez long passage, ils expliquent ce que signifie vraiment ce devenir-imperceptible :

> « Devenir imperceptible signifie beaucoup de choses. Quel rapport entre l'imperceptible (anorganique), l'indiscernable (asignifiant) et l'impersonnel (asubjectif) ? On dirait d'abord : être comme tout le monde. […] Et ce n'est pas facile du tout, ne pas se faire remarquer. Être inconnu, même de sa concierge et de ses voisins. Si c'est tellement difficile, être 'comme' tout le monde, c'est qu'il y a une affaire de devenir. […] Devenir tout le monde c'est faire monde, faire un monde. À force d'éliminer, on n'est plus qu'une ligne abstraite, ou bien une pièce de puzzle en elle-même abstraite. Et c'est en conjuguant, en continuant avec d'autres lignes, d'autres pièces qu'on fait un monde, qui pourrait recouvrir le premier comme en transparence. […] Être à l'heure du monde. Voilà le lien entre imperceptible, indiscernable, impersonnel, les trois vertus. Se réduire à une ligne abstraite, un trait pour trouver sa zone d'indiscernabilité avec d'autres traits, et entrer ainsi dans l'heccéité comme dans l'impersonnalité du créateur. Alors on est comme l'herbe : on a fait du monde, de tout le monde un devenir, parce qu'on a fait un monde nécessairement communiquant, parce qu'on a supprimé de soi tout ce qui nous empêchait de nous glisser entre les choses, de pousser au milieu des choses. On a combiné le 'tout', l'article indéfini, l'infinitif-devenir, et le nom propre auquel on est réduit. Saturer, éliminer, tout mettre. »[228]

Devenir « comme tout le monde », mais non pas jouer à être comme tout le monde. L'imitation n'est pas le devenir. Se débarrasser de toute revendication, de tout enfermement personnel : non pas renoncer à soi, mais s'ouvrir à l'extrême pour pouvoir continuer, conjuguer. Se dessaisir de soi, mais en tant qu'il s'agit d'une plus grande maîtrise de soi. « Saturer, éliminer, tout mettre. » Se défaire de soi pour entrer dans de nouveaux rapports. L'hybridité vécue et assumée est sans aucun doute une forme de devenir imperceptible. Devenir imperceptible c'est laisser rayonner de soi ses lignes de fuite. C'est accepter d'être pluriel, irréductible, contradictoire, accepter de n'être que dans le mouvement. L'hybride n'est pas simplement celui qui n'appartient ni à un bord ni à l'autre. S'il est entre les choses c'est uniquement dans la mesure où :

---

[226] Ben Okri, *Étonner les dieux*, *op. cit.*, p. 134-135. *Astonishing the Gods*, *op. cit.*, p. 109 : « this impossible place »; « this rigorous land, where everything is guided by the wisdom of suffering, and where the journey towards perfection is continued without any hope of ever arriving. »
[227] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 342.
[228] *Ibid.*, p. 342-344.

> « *Entre* les choses ne désigne pas une relation localisable qui va de l'une à l'autre et réciproquement, mais une direction perpendiculaire, un mouvement transversal qui les emporte l'une *et* l'autre, ruisseau sans début ni fin, qui ronge ses deux rives et prend de la vitesse au milieu. »[229]

Devenir imperceptible, c'est accepter d'être dans le courant de ce ruisseau « qui ronge ses deux rives et prend de la vitesse au milieu ».

3.3. L'opacité, une éthique de l'altérité

Accepter l'imperceptible, c'est accepter de ne pas chercher à com-prendre (prendre avec), de ne pas chercher à réduire ce mouvement sans début ni fin à un point fixe ou à un segment. Accepter l'imperceptible, c'est accepter le mystère de l'Autre, c'est-à-dire sa vie. On rejoint ici la pensée de Victor Segalen, qui, dans son *Essai sur l'exotisme* défend un exotisme fondé sur l'acceptation de la différence et son caractère irréductible, et fait ainsi l'aveu de l'impénétrabilité de l'Autre, du hors-soi : « L'exotisme n'est donc pas une adaptation ; n'est donc pas la compréhension parfaite d'un hors soi-même qu'on étreindrait en soi, mais la perception aiguë et immédiate d'une incompréhensibilité éternelle. »[230]

La rencontre avec l'Autre pour ne pas être une agression devrait avoir pour préalable la reconnaissance de son opacité, de son caractère « inenglobable »,[231] pour reprendre le terme de Levinas. L'invisible, à condition d'en saisir la trace, serait une des formes de cet « inenglobable ». Mais si l'Autre se dérobe éternellement, il n'implique pas pour autant de renoncer à toute relation avec lui. Au contraire, François Laplantine et Alexis Nouss défendent la thèse selon laquelle, bien que le caractère irréductible, incompréhensible de l'Altérité soit à maintenir et à sauver dans l'irréconciliation,

> « [cela] ne signifie pas l'irrelation. De quelle utilité serait l'altérité à la repousser dans une transcendance inatteignable ? Telle est la difficulté : maintenir à la fois la distance et la proximité, tirer profit de l'autre sans le consommer. Segalen faisait de l'exotisme, autre nom de l'altérité, une source sinon la source, de sensations, un mode de sentir qui est un mode de vivre, une esthétique et Baudrillard voit dans l'altérité le prétexte à élaborer de nouvelles stratégies relationnelles et de nouvelles logiques, subsumées sous la notion de séduction. Le métissage est aussi une réponse à ce défi. »[232]

Le métissage ou dans le cas présent l'hybridité. En effet parce que le monde de l'hybridité est ambivalence, il permet de se maintenir dans cette tension

[229] *Ibid.*, p. 37.
[230] Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, Paris, Fata Morgana, « Le Livre de Poche », 1978, p. 44.
[231] Emmanuel Levinas, *Humanisme de l'autre homme*, *op. cit.*, p. 11.
[232] François Laplantine et Alexis Nouss, *Métissages*, *op. cit.*, p. 55.

entre rencontre, découverte et respect du mystère, de l'opacité. Azaro, Tituba, Djigui, le narrateur de *Astonishing the Gods*, Ormus Cama ou Saleem sont des guides du lecteur au pays de l'invisibilité. De manière générale, le livre est moyen d'accès aux perceptions de l'autre. Dans le cas des littératures postcoloniales, le lecteur occidental trouve ainsi un accès à d'autres cultures. C'est là peut-être le rôle de passeur des écrivains postcoloniaux. Certains ont pu considérer que la mise en scène du magique et du surnaturel, par exemple, était une façon de montrer que d'autres représentations du monde étaient possibles. Et pourtant l'inverse peut aussi être vrai : l'Autre est également celui qui cèle l'accès à l'invisible, celui qui dérobe continuellement la pleine compréhension. Le livre n'est pas toujours accès à la compréhension, au contraire. Le narrateur d'*Ulysses* de James Joyce dit ainsi « Vous trouvez mes paroles obscures. L'obscurité est dans nos âmes, n'est-ce pas votre avis »[233] et Paul Claudel, dans *Le soulier de satin* écrit :

> « Essayez de comprendre un peu. C'est ce que vous ne comprendrez pas qui est le plus beau, c'est ce qui est le plus long qui est le plus intéressant et c'est ce que vous ne trouverez pas amusant qui est le plus drôle »[234]

Le roman de l'hybridité n'est pas dévoilement de l'altérité, mais au contraire exaltation de sa perpétuelle *différance*.[235] En effet, tout en se posant en représentant et en témoin d'une certaine altérité, il affirme l'impossibilité de comprendre totalement cette altérité. Ainsi, il appelle non à une meilleure connaissance, mais à une acceptation de l'inconnu dont il est porteur. Et de la *différance* naît aussi le désir de l'Autre, le manque est appel d'air, incitation à chercher ce que l'on sait ne pouvoir trouver. « Tant de choses entr'aperçues, ne pourront jamais être *vues*. »[236] Telle est la phrase qui conclut *Peintures* de Victor Segalen : la déception est aussi désir. L'invisible est appel non à voir, mais à regarder, à chercher. Or l'hybride, parce qu'il porte en lui, par nature, une part d'invisibilité, incarne cet appel. C'est là toute son ambiguïté : rendu invisible par

---

[233] James Joyce, *Ulysse*, Paris, Gallimard, 1929, rééd., 1957, traduit de l'anglais par Auguste Morel, revue par Valéry Larbaud, Stuart Gilbert et l'auteur, p. 74. [*Ulysses*, Paris, Shakespeare and Company, 1922].

[234] Paul Claudel, *Le soulier de satin*, Paris, Gallimard, 1929, rééd. 1957, p. 18.

[235] Selon Jacques Derrida, la *différance* témoigne du décalage impossible à combler entre le signifiant et le signifié. Elle rappelle que le signifiant ne porte qu'une trace du signifié. La *différance* c'est ce qui est à la fois différent et différé. Elle témoigne d'une altérité irréductible tout en ouvrant un espace possible à la quête de l'altérité. Elle est une sorte d'entre-deux entre l'impossible origine, et l'existence de traces de cette origine. Voir Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972.

[236] Victor Segalen, *Peintures*, Paris, Georges Crès, « Les proses », 1916, rééd. Mille et une nuits, 2000, p. 129.

mépris et incompréhension, il n'est que souffrance ; accepté comme imperceptible, il est prêt pour une vraie rencontre.

Les auteurs créent un tel *ethos* de la perte, du dépouillement pour poser leur exigence de nouveauté comme légitime. Dans la mesure où l'hybride postcolonial a tout perdu – ses repères, ses règles, le soutien d'une communauté, ses traditions, etc. – il doit tout réinventer. Cette situation qui apparaissait d'abord comme une limitation, une frustration, lui confère en fait une grande liberté, puisqu'il se trouve en même temps débarrassé d'un certain nombre de carcans. La situation de l'hybride est ambivalente : malmené, dépouillé, ses pertes sont inséparables de ses gains. Sa perte fait de lui un homme libre de considérer le monde avec un œil neuf.

Achebe, Chinua 70
Bernabé, Jean 84, 85
Beti, Mongo 83
Beyala, Calixthe 81, 82, 83
Bhabha, Homi K. 103, 111
Bouchard, Gérard 73, 74, 75, 83
Césaire, Aimé 48, 63
Chamoiseau, Patrick 61, 62, 63, 64, 65, 68, 77, 78, 79, 80, 86, 88, 94, 109
Claudel, Paul 122
Colat Jolivière, Donald 84, 85
Condé, Maryse 63, 65, 66, 67, 76, 77, 78, 79, 85, 88, 90, 91, 94, 95, 100, 107
Confiant, Raphaël 80, 86
Costantini, Mariaconcetta 53, 54
Couao-Zotti, Florent 83
Cundy, Catherine 97
Deleuze, Gilles 116, 117, 120
Derrida, Jacques 114, 122
Dhiadhiou, Massamba 82
Diome, Fatou 81
Ellison, Ralph 106, 107
Fanon, Frantz 105
Fanon, Franz 105
Fantouré, Alioum 83
Farah, Nuruddin 84
Fraser, Robert 106
Freud, Sigmund 103
Garnier, Xavier 114, 116
Gilroy, Paul 66
Glissant, Edouard 77, 79
Glissant, Édouard 76, 77, 78, 79
Guattari, Félix 120
Guillaume, Maryse 76
Guiloineau, Jean 52, 54, 56, 74, 118
Gurnah, Abdulrazak 88
Ilboudo, Monique 81, 82
Jeanne, Max 76
Jin, M. 103, 111
Joyce, James 122
Juminer, Bertène 72
Kahlo, Frida 100
Kipling, Rudyard 94
Kourouma, Ahmadou 49, 50, 51, 52, 79, 82, 83, 87, 91, 92, 94
Kristeva, Julia 110
Laplantine, François 104, 121
Lévinas, Emmanuel 114
Long, Edward 101
Lopès, Henri 65, 71, 81, 82
Maingueneau, Dominique 48, 72, 102
Maximin, Daniel 86, 100
Merleau-Ponty, Maurice 104, 113
Monenembo, Tierno 81, 83
Montaut, Annie 57
Moura, Jean-Marc 48, 52, 58
Naipaul, V.S. 46, 68, 69, 70, 78, 80, 81, 91, 100, 107, 111
Nehru, Jawaharlal 74
Ngandu, Nkashama Pius 83
Ngandu, Pius Nkashama 83
Nicolas, Jean-Claude 49, 50
Nouss, Alexis 104, 121
Obiang, Ludovic Emane 83, 84
Okri, Ben 52, 53, 54, 55, 57, 82, 84, 92, 94, 100, 101, 106, 107, 111, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120
Perret, Delphine 85
Phillips, Caryl 89
Poussin, Nicolas 114
Prudent, Lambert-Félix 84, 85
Raharimanana, Jean-Luc 83
Ramazani, Jahan 46
Reder, Michael R. 56
Réjouis, Marie-Rose 63
Rilke, Rainer Maria 54
Roy, Arundhati 59, 61, 62, 75, 87, 88, 92, 94, 98, 112
Rushdie, Salman 55, 56, 57, 58, 67, 68, 73, 74, 75, 87, 89, 90, 94, 96, 97, 99, 107, 108, 109, 110, 111, 115, 117, 119
Sadji, Abdoulaye 82
Sartre, Jean-Paul 103, 116, 117
Schwartz-Bart, Simone 85, 86
Segalen, Victor 121, 122
Shakespeare, William 46, 122
Simasotchi-Bronès, Françoise 76, 79, 84, 99
Soyinka, Wole 119
Tournier, Michel 117
Vera, Yvonne 84, 88
Waberi, Abdourahman 51, 52, 82, 83, 92, 96, 107
Walcott, Derek 46, 71
Young, Robert J. C. 102

« Bande de crabes, vous avez des certitudes et ce sont elles qui vous enchaînent, moi je n'en ai pas [...], c'est pourquoi plus souvent que rarement, et même devant ma glace, je ne suis pas très sûr d'exister pour de bon !... »[1]

Chapitre 2

L'identité troublée : les incertitudes de l'hybride

Parce qu'il a été dépouillé de tout, l'hybride vit dans un perpétuel sentiment d'insécurité. Sa liberté est vertigineuse, parfois angoissante. S'il est invisible pour les autres, il a également le sentiment d'évoluer dans un univers où les repères extérieurs sont difficiles à percevoir. Son monde est un monde d'incertitude. Même le rapport au temps semble marqué par le trouble et les romans se caractérisent souvent par une chronologie bouleversée et une réflexion complexe sur les liens entre passé, présent et futur. L'espace s'avère tout aussi instable. L'hybride, habité par le doute, se sent souvent perdu dans un monde dont il ne comprend pas tous les repères et où le sol comme l'horizon semblent parfois se dérober. Cette fragilité des repères spatio-temporels créé un profond sentiment d'insécurité. Dans un monde où rien ne semble assuré, les contradictions se multiplient sans toujours pouvoir se résoudre. La vision du monde est marquée par les fissures, l'éclatement et les fragments. Parfois même, le danger de la folie semble menacer. L'identité elle-même semble menacée de dissolution et l'hybride se sent constamment guetté par la peur de la folie ou de la désintégration.

Pourtant là encore, il ne faut pas négliger l'ambivalence de cette situation. Le discours de l'hybridité n'est jamais totalement désespéré ou nihiliste et les vertiges

[1] Patrick Chamoiseau, *Biblique des derniers gestes*, *op. cit.*, p. 685-686.

et les angoisses de l'hybride accompagnent bien souvent aussi la découverte de nouvelles manières d'être au monde, de nouvelles manières de percevoir le monde. L'incertitude ontologique de l'hybride apparaît alors comme l'un des moyens de mettre en avant son rôle de découvreur et d'initiateur de nouvelles formes d'identité.

« Désengager la filiation
Cet absolu des légitimités, dérouter
Le prétendu temps-monde sur sa ligne
C'est jaillir à chaos enfin
Dans les multiplicités du temps
Qui toutes font qu'un chacun l'envisage
Ou le fixe
Sans vaciller. »[2]

« Ils vivaient comme s'ils n'avaient ni passé ni avenir. »[3]

1. Brouillage des repères temporels

L'individu postcolonial, pour qui l'origine est trouble, le passé jamais vraiment élucidé, éprouve également l'incertain du futur. Comme le rappellent les travaux d'Ilya Prigogine[4], l'univers est évolutif et il est difficile aujourd'hui de croire en un déterminisme absolu. À cette incertitude commune s'ajoutent toutefois des incertitudes plus spécifiques. En effet, les sociétés postcoloniales sont souvent des sociétés en transition, qui vivent sur le plan politique ou économique des troubles plus ou moins inquiétants et qui peuvent justifier que l'avenir paraisse difficilement prévisible. Orphelin ou bâtard, l'hybride semble bien souvent perdu, sans direction. Il est d'une certaine manière, sans début, ni fin. Le temps lui paraît insaisissable, voire menaçant et il prend souvent les allures d'une force incontrôlable, sur laquelle il n'a aucune prise.

1.1. Le temps qui s'échappe

Les héros des romans postcoloniaux, parce qu'ils évoluent dans des univers aux règles perturbées, sont sans cesse confrontés à la difficulté de maîtriser le temps. Dans *The God of Small Things*, les marginaux que sont Ammu et ses enfants n'ont pas de prise sur le temps, ils ne font que le subir et rêvent souvent de pouvoir le dominer. Ainsi s'explique le fait qu'Ammu persiste à offrir à

[2] Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*, *poétique IV*, Paris, Gallimard/NRF, 1997, p. 223.
[3] Yvonne Vera, *Une femme sans nom* suivi de *Sous la langue*, traduit de l'anglais par Geneviève Doze, Paris, Fayard, 2006, p. 84. *Without a Name*, Harare, Baobab Books, 1994, rééd. in *Without a Name and Under the Tongue*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2002, p. 59 : « They lived as though they had no pasts and no futures. »
[4] Ilya Prigogine (dir.), *L'homme devant l'incertain*, Paris, Odile Jacob, 2001.

sa fille de onze ans des cadeaux pour une enfant de sept : « Comme si Ammu était persuadée qu'en refusant le passage du temps elle réussirait à convaincre celui-ci de s'arrêter. »[5] Rahel est elle-même obsédée par l'idée de maîtriser le temps :

> « La montre de Rahel avait des aiguilles peintes sur le cadran. Qui marquaient toujours la même heure : deux heures moins dix. La grande ambition de Rahel, c'était d'avoir une vraie montre pour pouvoir changer d'heure à tout bout de champ (après tout, c'était d'abord à ça que servait le temps). »[6]

Souvent, si le temps paraît impitoyable, c'est parce qu'il semble aller trop vite. Il y a un décalage entre ce que ressentent les personnages et ce qui leur est imposé. Ainsi, dans l'univers de Waberi, le temps est-il synonyme d'oppression, toujours lié aux colonisateurs, à un pouvoir sanguinaire. C'est un temps qui ne laisse pas le temps. Dans *Balbala*, l'auteur écrit : « le temps accélère par à-coups sa ronde routinière, c'est qu'il tient à promener son cadavre froid. »[7] Il s'agit toujours de lui échapper et ce n'est sans doute pas un hasard si Waïs est un marathonien, un homme qui tente de courir plus vite que la vie qui s'enfuit. Anab, sa sœur, dont il a été prédit qu'elle serait le soutien de ses parents ainsi qu'un repère pour sa société, est perçue comme forte et protectrice parce que : « En sa compagnie, on se permettrait d'égarer Dédale et de défier Chronos soi-même. »[8]

Dans *Biblique des derniers gestes* de Patrick Chamoiseau, Balthazar est sujet à des crises de « temps-détraqué ». Dans ces moments-là, le temps semble s'arrêter ou se dissoudre. Tout s'immobilise autour de lui et il a le sentiment d'évoluer dans un temps suspendu. Ces crises, dues à un maléfice de l'Yvonnette Cléoste, terrifient Balthazar, même si celui-ci doit reconnaître qu'elles lui ont déjà été utiles :

> « Temps-arrêté. Temps-inversé. Temps-mélangé. Temps-éclaté en mille éclats d'instants qui ne s'associent plus ! Le temps m'a donné bien plus de fer que toutes les déveines connues en ce bas monde ! […] Il s'était donc souvent déclaré martyr du temps qu'il affublait volontiers des patronymes de Béké, Patron, Toubab, Chien-fer, Bête-à-mille-

---

[5] Arundhati Roy, *Le dieu des petits riens*, *op. cit*., p. 218. *The God of Small Things*, *op. cit.*, p. 159 : « It was as though Ammu believed that if she refused to aknowledge the passage of time, if she willed it to stand still in the lives of her twins, it would. »

[6] Ibid, p. 63. *GST*, p. 37 : « Rahel's toy wristwatch had the time painted on it. Ten to two. One of her ambitions was to own a watch on which she could change the time whenever she wanted to (which according to her was what Time was meant for in the first place. »

[7] Abdourahman Waberi, *Balbala*, *op. cit.*, p. 66.

[8] *Ibid.*, p. 62.

> pattes, Cochonnerie, Gale-à-trois-couches… […] Mais là, sur son fauteuil d'agonisant, il reconnaissait enfin qu'en certaines circonstances cela s'était montré utile […]»[9]

Les crises qui se produisent presque toujours dans des contextes de violence et d'horreur le confrontent aux « obscurités de toute l'espèce humaine ». Il y découvre l'essence du mal, mais il y distingue également :

> « des vies sublimes, des hommes droits, des femmes astrales, des courages divins, des héroïsmes célestes, des abnégations qui me faisaient pleurer, des hommes et des femmes admirables […] dieux et déesses vivants submergés par l'horreur et exhaussant quand même le vieux flambeau de l'homme !... Et là encore, ce spectacle fabuleux me détraquait le temps car il noyait les lieux les époques et les âges !... Il circulait total ! »[10]

La perte de contrôle sur le temps est malédiction et bénédiction tout à la fois. Elle rend l'homme vulnérable et fait peur, mais elle est aussi une manière de mise en relation. Pendant le temps-détraqué, la logique n'est plus chronologique, mais de concordances, d'échos et de contrastes. Des associations inattendues se font, des parallèles entre des expériences éloignées s'établissent, des souvenirs se répondent. Accepter de perdre la maîtrise du temps pourrait ouvrir à d'autres logiques.

Cette idée est également sous-jacente dans *In Arcadia* de Ben Okri. En effet, alors que l'équipe de cinéma chargée de faire un reportage sur l'Arcadie s'était donné rendez-vous sous l'horloge de Waterloo Station, Lao raconte :

> « Nous ne nous y étions pas retrouvés. Nous nous étions rencontrés au hasard. […] je pensais à notre équipe prête à partir en voyage dans l'ombre de la grande horloge, et je me disais que le voyage aurait été tout différent si nous étions partis sous un tel symbole. […] J'ai regardé la grande pendule noire de la gare […]. Je la regardais tourner et nous rendre irrités et névrotiques. »[11]

Une vraie quête ne saurait s'inaugurer sous le signe de l'horloge. Le hasard et le renoncement à certaines conventions, à certaines normes, sont nécessaires au véritable voyage, celui qui rend plus libre et plus conscient.

---

[9] Patrick Chamoiseau, *Biblique des derniers gestes*, *op. cit.*, p. 255.
[10] *Ibid.*, p. 259-260.
[11] Ben Okri, *En Arcadie*, *op. cit.*, p. 61-62. *In Arcadia*, *op. cit.*, p. 39 : « We hadn't met there. We had met haphazardly. […] I thought about us setting out on to make our journey from under the shadow of the great clock, and what a different journey it would have been, launched from beneath such a symbol. It occured to me, as I got mildly pissed, that one way or another, we all set off on the road, take to ship, steal off at dawn, catch a lift on the highway, sneak out of our houses, under the shadow of the clock. I gazed now at the great black clock of the station, with its little white markings, its time partitions, and its hour and second hands crawling or speeding round the mighty sombre disc that makes time visible, makes it go round and round. I watched as it regulated and spun and made us nervy and neurotic. »

Dans *The Moor's last Sigh* de Salman Rushdie, Moraes est atteint d'une maladie étrange qui le fait vieillir deux fois plus vite : « Je vais le répéter : depuis le moment de ma conception, comme un visiteur venu d'une autre dimension, d'un autre système temporel, j'ai vieilli deux fois plus vite que la vieille terre et que toute chose et toute personne qui s'y trouvent. »[12] Moraes, dont l'esprit et le corps se développent selon des rythmes différents, est également présenté comme un reflet de l'Inde et de Bombay :

> « Un désordre du programme central causant un vieillissement prématuré, la production d'un trop grand nombre de cellules à vie brève. À Bombay, ma vieille cité de taudis et de gratte-ciel, nous pensons avoir atteint l'apogée des temps modernes, nous nous vantons d'être par nature des surdoués de la technique, mais ce n'est vrai que dans les gratte-ciel de notre esprit. Dans les bas-quartiers de nos corps, nous sommes toujours vulnérables aux plus désordonnés désordres, aux plus viles vilenies, aux plus maudites malédictions. »[13]

Sabine Schülting évoque ainsi à propos de Moraes : « son 'atemporalité', puisque son corps, qui renvoie à plusieurs cultures et plusieurs géographies, est aussi le site de systèmes temporels absurdes. »[14]

Dans *Fury*, Rushdie envisage les ressources d'Internet (pressenties à travers la métaphore de la radio dans *Midnight's Children*) comme une possible réponse à la tyrannie du temps. Son personnage Malik Solanka imagine un type de création libéré des contraintes temporelles :

> « Lui qui s'était montré si sceptique quant à la venue du meilleur des mondes électronique, se voyait déstabilisé par les possibilités qu'offrait la nouvelle technologie, avec sa préférence formelle pour les sauts latéraux et son désintérêt relatif pour la progression linéaire, un penchant qui avait déjà alimenté chez ses utilisateurs un intérêt plus grand pour la variation que pour la chronologie. Cette émancipation par rapport au temps, à la tyrannie de la continuité était grisante, et lui permettait de développer ses idées en parallèle sans se soucier de continuité ni de causalité séquentielle. Désormais les liens étaient électroniques et non narratifs. Tout existait simultanément. Il s'agissait là du reflet exact de l'expérience divine du temps. Avant l'avènement des hyperliens, seul Dieu était capable de voir simultanément dans le passé, le présent et le futur ; les êtres humains

---

[12] Salman Rushdie, *Le dernier soupir du Maure*, *op. cit*., p. 169. *The Moor's last Sigh*, *op. cit*., p. 144 : « I'll say it again: from the moment of my conception, like a visitor from another dimension, another time-line, I have aged twice as rapidly as the old earth and everything and everyone thereupon. »

[13] *Ibid.*, p. 170. *MLS*, p. 145 : « Some premature-ageing disorder in the core programme, leading to the production of too many short-life cells. In Bombay, my old hovel'n'highrise home town, we think we're on top of the modern age, we boast that we are natural techno fast-trackers, but that's only true in the high-rises of our minds. Down in the slums of our bodies, we're still vulnerable to the most disorderly disorders, the scurviest of scurvies, the plaguiest of plagues. »

[14] Sabine Schülting, « Peeling off History in Salman Rushdie's *The Moor's last Sigh* », in Monika Fludernik (dir.), *Hybridity and Postcolonialism. Twentieth-Century Indian Literature*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 1998, p. 251 : « his 'untimeliness', since his body, which evokes several cultures and geographies, is also the site of incongruous time-systems. » Ma traduction.

> étaient emprisonnés dans le calendrier de leurs jours. Mais maintenant pareille omniscience était accessible à tous, d'un simple clic de souris. »[15]

En feignant de décrire les caractéristiques d'un medium d'avenir, l'auteur se livre en réalité à un véritable commentaire métafictionnel de sa propre poétique.

De manière générale, l'hybride a le sentiment de n'avoir plus prise sur le temps, d'être dépassé par lui. Pour lutter, il n'est pas rare qu'il s'accroche à des objets, comme Saleem dans *Midnight's Children* qui conserve un crachoir d'argent symbolisant son attachement à son passé. Ou bien il se plonge dans l'écriture. *Midnight's Children* ou *The Moor's last Sigh* mettent ainsi en scène des narrateurs qui, comme Schéhérazade, racontent une histoire pour échapper à la mort. Malik Solanka (*Fury*) avec son projet des « Rois pantins » sur Internet rêve ainsi de fuir la domination du temps. De la même manière, dans *Balbala* de Waberi, Waïs, enfermé dans une prison où il sait devoir mourir « se doit d'écrire une longue et interminable lettre, une logorrhée pour ne plus penser, ne plus gémir, ne plus frémir, ne pas fermer les yeux, se soustraire au temps et à ses contingences matérielles. »[16]

Le temps est devenu fou, il se contredit ou va trop vite et il faudrait pouvoir lui échapper. La littérature pourrait être l'un de ces moyens. Blanchot n'affirme-t-il pas : « Écrire c'est se livrer à la fascination de l'absence de temps. »[17] ? Comme si écrire revenait à interrompre le cours du temps, toute œuvre étant inachevable, inatteignable : « Écrire est l'interminable, l'incessant. »[18] Mais là où Blanchot choisit de mettre en scène cette théorie en ayant recours à l'achronie, les écrivains postcoloniaux, au contraire, utilisent cette absence de temps de l'écriture pour représenter les conflits entre temporalités. Ces conflits ne facilitent guère la prise de repères et accentuent encore le trouble. Il semble qu'il y ait eu une césure

---

[15] Salman Rushdie, *Furie*, *op. cit*., p. 210. *Fury*, *op. cit*., p. 186-187 : « He, who had been so dubious about the coming of the brave new electronic world, was swept off his feet by the possibilities offered by the new technology, with its formal preference for lateral leaps and its relative uninterest in linear progression, a bias that had already bread in its users a greater interest in variation than in chronology. This freedom from the clock, from the tyranny of what happened next, was exhilarating, allowing him to develop his ideas in parallel, without worrying about sequence or step-by-step causation. Links were electronic now, not narrative. Everything existed at once. This was, Solanka realized, an exact mirror of the divine experience of time. Until the advent of hyperlinks, only God had been able to see simultaneously into past, present and future alike; human beings were imprisoned in the calendar of their days. Now, however, such omniscience was available to all, at the merest click of a mouse. »

[16] Abdourahman Waberi, *Balbala*, *op. cit.*, p. 18.

[17] Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, « Folio », 1988, p. 25.

[18] *Ibid.*, p. 21.

dans le cours des choses. Des temporalités différentes, des rapports au temps différents se sont retrouvés confrontés et « plus rien ne sera jamais comme avant ».

1.2. La confrontation des systèmes temporels

Comme l'a montré Edward T. Hall dans *The Dance of Life*, chaque culture développe des rapports au temps différents et l'étude de ces rapports permet de pénétrer une dimension cachée de la culture : « Le temps peut être considéré comme une métaphore d'une culture dans son ensemble »[19]. L'hybride, héritier de plusieurs cultures, est souvent confronté à des tensions et des contradictions entre des systèmes temporels, dont le caractère culturel n'est pas toujours perçu par celui qui évolue dans un seul système. Homi K. Bhabha évoque d'ailleurs l'espace de négociation ouvert par la confrontation entre plusieurs systèmes : « La temporalité non synchrone des cultures globales et nationales ouvre un espace culturel – un tiers espace – où la négociation de différences incommensurables crée une tension particulière aux existences à la marge. »[20]

Les romans postcoloniaux vont régulièrement mettre directement en scène cette collision des systèmes et les malentendus qui peuvent en découler. Dans *Balbala*, Abdourahman Waberi fait ainsi allusion aux bouleversements temporels entraînés par le développement du chemin de fer à Djibouti pendant la période coloniale : « La modernité a fait irruption avec l'arrivée tonitruante du train. Et deux lignes parallèles ont changé immédiatement la notion même du temps – deux lignes pour raccourcir la géographie. »[21]

Dans *The Enigma of Arrival*, Naipaul met en scène un personnage originaire d'une île tropicale (sorte de double de lui-même) qui s'installe dans une maison du Wiltshire. Ce personnage, qui est aussi le narrateur, décrit ainsi sa perplexité devant les saisons anglaises :

> « J'avais beau savoir que l'été était ensoleillé et qu'en hiver les arbres dénudés ressemblaient à des balayettes comme dans les aquarelles de Rowland Hilder, j'avais une perception floue de la manière dont évoluait la végétation et même la température au

[19] Edward T. Hall, *La danse de la vie. Temps culturel, temps vécu*, traduit de l'anglais par Anne-Lise Hacker, Paris, Seuil, 1984, rééd. « Points/Essais », 1992, p. 231. [*The Dance of Life: The Other Dimension of Life*, New York, Doubleday/Anchor Books, 1983.]
[20] Homi K. Bhabha, *Les lieux de la culture*, *op. cit.*, p. 332.
[21] Abdourahman Waberi, *Balbala*, *op. cit.*, p. 30.

> cours de l'année. J'avais du mal à distinguer une phase ou une saison de la suivante ; je n'associai pas les fleurs ou le feuillage des arbres avec un mois précis. »[22]

Placé dans une autre culture, l'individu perd donc ses repères temporels. Il lui faut réapprendre à lire les signes d'un autre rapport au temps. Dans *A Bend in the River* ou dans *Magic Seeds*, le contraste entre une conception du temps marquée par la philosophie hindoue et la conception occidentale du temps chronologique est mise en valeur avec force :

> « je n'avais aucun sens du temps historique, […] je ne voyais pas la différence entre cent ans et mille ans, ou deux cents ans et deux mille. Je connaissais notre mère et l'oncle de notre mère et j'avais une petite idée de la famille de notre père. Au-delà, tout était vague, un océan primitif dans lequel flottaient et se croisaient des personnages comme Bouddha, Akbar, la reine Elizabeth, la Rani de Jhansi, Marie-Antoinette ou Sherlock Holmes. Wolf m'a expliqué que la date d'un livre est déterminante. […] la date d'un livre le situe dans le temps, et […] en lisant d'autres livres, en apprenant d'autres événements, on commence à avoir une échelle du temps grâce aux dates. »[23]

Si les personnages de Naipaul se réjouissent d'avoir pu adopter une nouvelle conception du temps (c'est aussi le cas pour Salim dans *A Bend in the River*), d'autres auteurs insistent sur les conflits entre les représentations. Ainsi dans *Monnè, outrages et défis*, Djigui est censé avoir cent vingt-cinq ans. L'interprète Soumaré explique au commandant blanc :

> « — Les Nègres de Soba ne savent pas compter leur âge […] Ils pratiquent une culture itinérante et décomptent le nombre d'exploitations mises en jachères depuis la naissance de l'individu. Ce nombre est multiplié par cinq ; le champ étant supposé être cultivé pendant cinq ans, alors qu'il arrive que les *lougan* soient délaissés après quatre et même trois ans quand la sécheresse sévit. Le toubib interrogé lapidairement répondit : — Les Nègres sont des menteurs. Djigui a au plus soixante-quinze ans, ce qui pour un indigène n'est pas rien »[24]

---

[22] V.S. Naipaul, *L'énigme de l'arrivée*, *op. cit.*, p. 12. *The Enigma of Arrival*, *op. cit.*, p. 11 : « And though I knew that summers were sunny and that in winter the trees went bare and brush-like, as in the water-colours of Rowland Hilder, the year – so far as vegetation and even temperature went – was a blur to me. It was hard for me to distinguish one section or season from the other; I didn't associate flowers or the foliage of trees with any particular month. »

[23] V.S. Naipaul, *Semences magiques*, traduit de l'anglais par Suzanne Mayoux, Paris, Plon, « Feux croisés », 2005, p. 25. *Magic Seeds*, London, Picador, 2004, p. 17-18 : « I had no feeling for historical time, […] I couldn't tell the difference between a hundred years and a thousand years, or two hundreds years or two thousand. I knew our mother and our mother's uncle and I had some idea of our father's family. Beyond that everything was a blur, a primeval ocean, in which figures like Buddha and Akbar and Queen Elizabeth and the Rani of Jhansi and Marie Antoinette and Sherlock Holmes floated about and crisscrossed. Wolf told me that the most important thing about a book was its date. […] The date of a book fixed it in time, and when you got to know other books and events the dates began to give you a time scale. »

[24] Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, *op. cit.*, p. 98.

Pour le commandant, la différence culturelle est niée, il n'y a pas de systèmes différents, seulement la vérité (le temps occidental) et le mensonge (le temps à Soba). À Soba, l'âge n'est pas lié à un temps neutre, il est au contraire chargé de signification. En effet, cent vingt-cinq n'est pas un chiffre obtenu par un calcul mathématique « objectif », mais un chiffre symbolique : « Dire à Soba d'un vieillard qu'il a plus de cent vingt-cinq ans, c'est lui jeter un mauvais sort. Aussi la politesse et les menaces des sicaires nous apprirent à répéter année après année, que Djigui s'approchait des cent vingt-cinq ans. »[25]

Ainsi deux conceptions s'affrontent, celle d'un temps affectif, lié à un vécu individuel, et celle d'un temps objectif, mesurable (celui des horloges et des calendriers). Certes, depuis Bergson, il n'y a là rien d'étonnant, et il n'y a pas que dans le contexte (post)colonial que l'irréductibilité du temps subjectif au temps chronométré peut être démontrée. Cependant dans le contexte postcolonial, cette opposition joue encore un fort rôle symbolique, du fait que les colonisateurs, pour installer leur pouvoir, s'appuient sur des règlements, des cadres, des repères qui doivent être mesurables, quantifiables. Pour le colonisé, le temps chronométré apparaît donc comme lié à l'oppression coloniale et le temps cosmologique peut prendre les formes de la résistance. Awaleh évoque ainsi dans *Transit* la résistance des nomades au temps « occidental » :

> C'est que le temps des nomades ne se soumet à aucun calendrier, ne s'encombre d'aucune archive, ne signe à la volée ses papiers administratifs exigés par les barbichettes de la troisième République. Tout le monde était 'né vers' de mon temps et il a fallu l'intrusion de l'administration française pour nous imposer cette délicate intention. »[26]

Pour lui, « le temps des horloges et des sabliers n'est rien, absolument rien par rapport à l'âge du globe »[27], façon de relativiser les actes des hommes et notamment ceux des colonisateurs. En effet, l'existence de systèmes alternatifs est en soi une remise en cause des prétentions universalisantes du système occidental. C'est d'ailleurs également ce que défend Édouard Glissant dans son *Traité du tout-monde* où il explique le caractère culturel de la division linéaire du temps occidental :

> « Mais du même coup, refuser ou questionner cette partition en siècles, c'est déjà récuser, peut-être sans le savoir ni le vouloir vraiment, la généralisation universalisante du temps

[25] *Ibid.*, p. 98.
[26] Abdourahman Waberi, *Transit*, *op. cit.*, p. 114.
[27] *Ibid.*, p. 67.

> judéo-chrétien [sic]. Rôle dévolu aux pensées diversifiantes, aux poètes fous et aux relativistes hérétiques. »[28]

Refuser de couler sa vie dans les cases prévues par le cadre de référence occidental est une manière de protéger son opacité, son caractère non réductible. C'est une manière d'échapper au contrôle de l'autre. Glissant explique ainsi que le proverbe antillais qui énonce « un Nègre est un siècle » est à comprendre comme suit : « Non pas tellement qu'il dure, ni que sa rancune soit patiente, mais qu'il est impénétrable et qu'on ne peut en voir le bout. »[29]

Le temps est lui aussi un enjeu dans le rapport de forces entre colonisateur et colonisé. En effet, à l'imaginaire occidental du temps qui le présente comme « un réservoir vide qui attend qu'on le remplisse »[30], les littératures postcoloniales opposent un imaginaire du temps « rhizomatique », c'est-à-dire en relation avec l'espace et les hommes. Ashcroft, Griffiths et Tiffin ont montré que l'époque moderne avait, à l'aide du calendrier et de l'horloge, « vidé » le temps, c'est-à-dire l'avait coupé de son lien à l'espace.[31] Les sociétés postcoloniales, si elles vivent bien sûr elles aussi avec le temps « moderne », formel, n'ont pas pour autant perdu toute trace d'autres conceptions du temps. La coexistence de plusieurs systèmes entraîne un certain trouble ou du moins une conscience du caractère relatif et changeant du temps. Dans *Biblique des derniers gestes*, Balthazar sait affirmer sa liberté en choisissant de se retirer à la fois de l'espace et du temps de la civilisation occidentale. En se retirant dans les bois pour mener une vie d'ermite, il s'affranchit aussi de certaines normes de mesure du temps : « Mon temps des bois n'a eu ni heure, ni jour, ni semaine, il était hors de vos calendriers, hors de vos temps, il était à la source même du temps. »[32]

Dans *A Bend in the River*, Naipaul met en scène la confrontation entre plusieurs perceptions du temps. Michel Lemosse note que « dans le roman, chacun semble avoir une relation difficile avec le temps et le destin – qu'il soit

---

[28] Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*, *poétique IV*, *op. cit.*, p. 105.
[29] *Ibid.*, p. 111-112.
[30] Edward T. Hall, *La danse de la vie. Temps culturel, temps vécu*, *op. cit.*, p. 102.
[31] Voir Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *Post-Colonial Studies. The Key-Concepts*, London, Routledge, 1998, p. 178. Il convient toutefois de noter que si la quasi-totalité des sociétés a recours à des horloges et des calendriers, le rapport au temps et à ses instruments de mesure est toutefois très différent selon les cultures (et même à l'intérieur des cultures occidentales). Le temps « vidé » est surtout une représentation valable pour l'Occident et qui prend sa signification la plus entière aux États-Unis, en Allemagne ou en Suisse (Voir Edward T. Hall, *La danse de la vie, op. cit*.).
[32] Patrick Chamoiseau, *Biblique des derniers gestes*, *op. cit.*, p. 158.

individuel ou collectif – ne cesse d'échapper à l'emprise et au contrôle. »[33] Et en effet, il y a un véritable décalage entre les personnages, leur perception du temps et le monde dans lequel ils vivent. Salim, le narrateur, évoque à plusieurs reprises son sentiment de vivre dans un monde où deux temporalités se sont affrontées et s'affrontent peut-être encore. Plusieurs fois, il fait allusion à sa famille et à ses ancêtres, pour qui le temps était sans mesure :

> « Nous savions que nous étions un très vieux peuple ; mais nous n'avions, semble-t-il, aucun moyen d'évaluer le passage du temps. Ni mon père ni mon grand-père n'étaient capables de dater leurs souvenirs. Non parce qu'ils les avaient oubliés ou confondus, mais parce que le temps était simplement le passé. »[34]

Par ailleurs la ville dans laquelle s'est installé Salim au cœur du pays est une ville marquée par les luttes pour la décolonisation. Les bâtiments et les monuments liés à l'époque coloniale, et pour certains donc très récents, ont été détruits, comme si on avait voulu effacer toute trace de ce passé. Pour Salim qui considère l'avènement de l'Histoire (avec une chronologie, une datation) comme une avancée non seulement pour l'Occident, mais pour le monde, cette destruction représente un terrible bouleversement temporel :

> « Le soleil, la pluie et la brousse faisaient que le site paraissait ancien, comme le site d'une civilisation morte. Les ruines s'étendaient sur une telle superficie qu'elles semblaient évoquer une catastrophe finale. Mais la civilisation n'était pas morte. C'était la civilisation dans laquelle j'existais et pour laquelle je travaillais toujours. Et cela contribuait sans doute au sentiment bizarre que j'éprouvais : se trouver parmi les ruines déséquilibrait ma notion du temps. On se sentait comme un fantôme issu non du passé mais de l'avenir.»[35]

Naipaul, dans ce roman, porte un regard franchement pessimiste sur ce décalage, Rushdie, lui, est moins catégorique. Dans *Midnight's Children*, Saleem

---

[33] Michel Lemosse, « The Perception of Time in *A Bend in the River* », *Commonwealth Essays and Studies*, vol. 6, n° 1, automne 1983, p. 84 : « everybody in the novel seems to have an uneasy relationship with time and fate, whether individual or collective, keeps slipping out of everybody's hands and control. » Ma traduction.

[34] V.S. Naipaul, *À la courbe du fleuve*, *op. cit.*, p. 18. *A Bend in the River*, *op. cit.*, p. 12 : « We felt in our bones that we were a very old people; but we seemed to have no means of gaunging the passing of time. Neither my father nor grandfather could put dates to their stories. Not because they had forgotten or were confused; the past was simply the past. » Un peu plus loin, on peut lire également : « […] il n'y avait pas de rupture entre le passé et le présent. Tout ce qui était arrivé autrefois était effacé ; le présent seul existait. » (*Ibid.*, p. 20. *BR.*, p. 14 : « […] there was no break between past and present. All that had happened in the past was washed away; there was always only the present. »,)

[35] *Ibid.*, p. 36. *BR*, p. 30 : « Sun and rain and bush had made the site look old, like the site of a dead civilization. The ruins, spreading over so many acres, seemed to speak of a final catastrophe. But the civilization wasn't dead. It was the civilization I existed in and in fact was still working towards. And that could make for an odd feeling: to be among the ruins was to have your time-sense unsettled. You felt like a ghost, not from the past, but from the future. »

est capable de remettre en perspective les événements de sa vie en fonction de plusieurs systèmes :

> « Pensez à cela : dans ma version, l'histoire est entrée dans une nouvelle phase le 15 août 1947 – mais dans une autre version, cette date inévitable n'est rien d'autre qu'un instant fugitif dans l'Ère des Ténèbres, Kali-Yuga, dans laquelle la vache de la morale a été obligée de se tenir, en chancelant, sur une seule patte ! Kali-Yuga […] commença le 18 février 3102 avant Jésus-Christ ; et durera au moins 432 000 ans ! Me sentant quelque peu diminué, je devrais ajouter cependant que l'Ère des Ténèbres n'est que la quatrième phase du cycle actuel Maha-Yuga qui est au total dix fois aussi long ; et, quand vous considérez qu'il faut mille Maha-Yuga pour faire une journée de Brahma, vous verrez ce que je veux dire quand je parle de proportion. »[36]

Comment organiser sa vie entre des systèmes si étrangers l'un à l'autre ?[37] La confrontation oblige à une certaine relativité. Le récit de Saleem s'inaugure par ailleurs sur une ambiguïté dans les références temporelles. Après avoir tenté de commencer par la formule rituelle des contes « il était une fois » qui aurait alors placé le récit hors du temps, Saleem estime que la date et l'heure sont finalement essentielles. Sa naissance est donc saluée par une pendule sonnant les douze coups de minuit (« Les bras de la pendule ont joint les mains pour m'accueillir avec respect »[38]), horloge « de fabrication anglaise »[39] dont le tic-tac incessant rythme le roman. Toutefois, l'entreprise de Saleem de préserver la mémoire – à travers l'écriture et la « *chutnification* », ou mise en conserve – se pose clairement comme une résistance à « la corruption des pendules »[40]. Elle s'élabore en effet selon une logique non linéaire, contredisant sans cesse la trame temporelle formelle de l'Histoire. À travers un récit tout en détours, animé par des prolepses, *flash-back* et répétitions, Rushdie revalorise une conception changeante et multiforme du temps. Pour Saleem, le temps a toujours été aussi variable et inconstant que l'électricité à Bombay :

---

[36] Salman Rushdie, *Les enfants de minuit*, *op. cit.*, p. 285. *Midnight's Children*, *op. cit.*, p. 194 : « Think of this: history, in my version, entered a new phase on August 15th, 1947 – but in another version, that inescapable date is no more than one fleeting instant in the Age of Darkness, Kali-Yuga, in which the cow of morality has been reduced to standing, teeteringly, on a single leg! Kali-Yuga […] began on friday, February 18th, 3102 B.C.; and will last a mere 432,000 years! Already feeling somewhat dwarfed, I should add nevertheless that the Age of Darkness is only the fourth phase of the present Maha-Yuga cycle which is, in total, ten times as long; and when you consider that it takes a thousand Maha-Yugas to make just one day of Brahma, you will see what I mean about proportion. »

[37] Tai, le batelier, incarne également un autre rapport au temps. Lorsqu'Aadam lui demande son âge, celui-ci répond qu'il a l'âge des montagnes du Cachemire et qu'il est le dépositaire de la mémoire de l'Inde.

[38] Salman Rushdie, *Les enfants de minuit*, *op. cit.*, p. 11. *Midnight's Children*, *op. cit.*, p. 9 : « Clock-hands joined palms in respectful greeting as I came. »

[39] *Ibid.*, p. 154. *MC*, p. 106 : « English-made ».

[40] *Ibid.*, p. 54. *MC*, p. 38 : « the corruption of the clocks ».

> « Téléphonez à l'horloge parlante si vous ne me croyez pas – comme elle dépend de l'électricité, il y a en général quelques heures d'écart. À moins que nous soyons les seuls à nous tromper… ceux qui utilisent pour dire 'hier' le même mot que pour dire 'demain' n'ont jamais eu une bonne prise sur le temps. »[41]

Certes, on pourrait objecter que de nombreux auteurs occidentaux ont également mis en scène dans leurs œuvres un imaginaire du temps complexe et surtout loin de se résumer au temps formel des horloges ou à cette image du temps comme un ruban découpé en cases à remplir. Virginia Woolf, Thomas Mann ou Marcel Proust pour ne citer que les exemples choisis par Paul Ricœur dans *Temps et récit 2*, ont également représenté le télescopage des temporalités. Temps du vécu de l'individu, temps des cycles naturels et temps formel peuvent aussi être contrastés dans les littératures postcoloniales, mais la différence avec les auteurs européens évoqués réside dans l'insistance sur le caractère culturel des imaginaires du temps. Cette insistance sur des conceptions culturelles différentes du temps est stratégique : elle permet aux auteurs de se construire une identité alternative, plus ouverte à d'autres rapports au monde, tandis que l'Occident sclérosé serait victime de sa propre rigidité.

Dans *The Famished Road*, l'auteur nigérian Ben Okri se distingue de la plupart des auteurs postcoloniaux en renonçant à utiliser tout marqueur temporel formel. Bien que ce roman ait pour trame de fond l'accession à l'indépendance du Nigéria (ou du moins d'un pays dont on suppose qu'il est le Nigéria), aucune date n'est citée. Cette absence de repères formels n'est d'ailleurs chez Okri qu'un aspect du rejet du temps linéaire. En effet, le merveilleux permet parfois également d'échapper à la progression abstraite et régulière du temps « occidental ». Ainsi la mère d'Azaro raconte une étrange anecdote à propos d'un Blanc rencontré au marché qui cherche à quitter l'Afrique et n'y parvient pas. Deux semaines plus tard, elle le revoit, il est maintenant un Yoruba et lui dit que cinq cents ans se sont écoulés depuis qu'ils se sont vus la dernière fois. Il explique : « Le temps n'est pas tel que vous croyez. »[42] Le roman de Ben Okri est par

---

[41] *Ibid.*, p. 154. *MC*, p. 106 : « Just telephone the speaking clock if you don't believe me – tied to electricity, it's usually a few hours wrong. Unless we're the ones who are wrong… no people whose word for 'yesterday' is the same as their word for 'tomorrow' can be said to have a firm grip on the time. » Le narrateur de *Shame* évoque également ce brouillage entre passé, présent et futur : « [...] on dirait qu'on ne peut retenir l'avenir et qu'il insiste pour s'infiltrer dans le passé ». (*La honte*, *op. cit.*, p. 25. *Shame*, *op. cit.*, p. 24 : « [...] it seems that the future cannot be restrained, and insists on seeping back into the past ».)

[42] Ben Okri, *La route de la faim*, *op. cit.*, p. 618-619. *The Famished Road*, *op. cit.*, p. 484 : « Time is not what you think it is ».

ailleurs entièrement fondé sur une conception cyclique du temps : cycles de mort et de renaissance qui concernent autant les hommes que les nations. Toutefois, le destin n'est jamais fixé, toutes les possibilités sont offertes, y compris celle de briser les cycles. Ce que fait Azaro en décidant de rester sur terre, ce que devra faire le Nigéria pour devenir une nation adulte :

> « Au cours de ses voyages, Papa comprit que toutes les nations sont des enfants ; il fut choqué de découvrir que notre nation était elle aussi une nation abiku, une nation enfant-esprit, qui ne cesse de renaître. Il fut bouleversé de reconnaître que le sang et les trahisons viennent entacher l'humanité après chaque naissance et que notre enfant refusera de rester jusqu'à ce que nous ayons fait le sacrifice propice et prouvé l'authenticité de notre désir de supporter le poids d'une destinée unique. »[43]

En plus du choc qu'a pu créer ou renforcer la colonisation, la mondialisation peut aussi être à l'origine de perturbations dans la perception du temps. Avec ses moyens de communication ultra-rapides, avec ses réseaux qui permettent de travailler en continu sans que les notions de jour et de nuit n'aient encore un sens[44], la mondialisation accentue encore le sentiment de vertige. Manuel Castells affirme ainsi l'émergence d'un nouveau concept de temporalité, qu'il appelle « temps intemporel ».[45] Cependant, si comme il le démontre (et d'autres avec lui, voir notamment les travaux de Ulrich Beck), le monde va vers une uniformisation de la représentation du temps, il reconnaît également que celle-ci ne fait pas pour autant disparaître la conscience d'autres systèmes. Tout d'abord si les logiques du « juste à temps » et de l'urgence dominent les échanges mondiaux, il est clair que dans de nombreux domaines les évolutions demeurent très lentes. Les accélérations ne font que souligner les stagnations et le sentiment de rupture peut parfois paraître vertigineux. Les sociétés postcoloniales sont peut-être celles qui vivent avec le plus d'intensité ces décalages, forcées d'entrer dans un système aux repères définis par l'Occident. Cette conscience est ainsi très poussée dans l'œuvre de Salman Rushdie, peut-être parce que l'Inde est justement un pays où

---

[43] *Ibid.*, p. 631-632. *FR*, p. 494 : « In his journeys, Dad found that all nations are children; it shocked him that ours too was an abiku nation, a spirit-child nation, one that keeps being reborn and after each birth come blood and betrayals, and the child of our will refuses to stay till we have made propitious sacrifice and displayed our serious intent to bear the weight of a unique destiny. »

[44] Ulrich Beck évoque ainsi comment à l'aéroport de Tegel à Berlin, les annonces diffusées après 18 heures le sont depuis la Californie. Grâce à la télécommunication, le service de nuit n'est plus nécessaire (ni par conséquent le paiement de telles heures). Voir Ulrich Beck, *Was ist Globalisierung ? Irrtürmer des Globalismus – Antworten auf Globalisierung*, *op. cit.*, p. 40-41.

[45] Manuel Castells, *La société en réseaux : l'ère de l'information*, traduit de l'anglais par Philippe Delamare, Paris, Fayard, 1998, p. 481-523. [*The Rise of the Network Society*, Oxford, Blackwell Publishers, 1996.]

se côtoient la conscience d'un héritage millénaire, des représentations de cycles temporels extrêmement longs et l'emballement des technologies et des communications. Mais le fait que Rushdie ait vécu à Londres et à New York joue certainement aussi un rôle dans cette sensibilité. On a évoqué le personnage de Moraes qui, comme la ville de Bombay, vit sur une rupture temporelle, mais il faudrait encore signaler la récurrence dans l'œuvre de Rushdie des représentations de mondes parallèles vivant selon des temporalités différentes. Dans *Grimus*, par exemple, Virgil Jones explique à Flapping Eagle qu'il existe plusieurs dimensions :

> « Tu vois, il existe plusieurs sortes de dimensions, dit-il. Il y a un million de Terres possibles et un million d'histoires possibles, qui en fait existent toutes en même temps. Au cours de son existence, on trace tous les jours son chemin parmi elles, mais cela n'anéantit pas l'existence des passés et des futurs qu'on choisit de ne pas emprunter. »[46]

Dans l'une de ces dimensions, la ville de K vit comme pétrifiée dans le temps. Grimus, qui, grâce à la rose de pierre, contrôle les dimensions temporelles, en a rendu les habitants immortels. Cet arrêt du temps signifie aussi stérilité, biologique comme intellectuelle. À la fin du roman, Flapping Eagle détruit la rose de pierre, rendant ainsi au temps sa charge de possibles : la fin du roman ne permet pas de savoir qui survit ni comment. Dans *The Ground beneath her Feet*, Ormus reçoit les visites de Maria qui vient de l' « autremonde ». La jeune femme développe une théorie à propos d'individus ayant perdu leurs repères :

> « […] chez certains individus l'irréconciliabilité de l'être est rendue apparente, chez eux la contradiction du réel fait rage comme une guerre thermonucléaire, et la force gravitationnelle de ces individus est telle que l'espace et le temps sont entraînés vers eux et déformés. Il y a des fissures, des déchirements, des glissements, des incompatibilités. Ils ne sont pas responsables de la déformation de l'univers mais ils sont les instruments par lesquels cette déformation grandissante est dévoilée avec clarté et effroi. »[47]

---

[46] Salman Rushdie, *Grimus*, *op. cit.*, p. 53 : « The dimensions come in several varieties, you see, he said. There are a million possible Earths with a million possible histories, all of which actually exist simultaneously. In the course of one's daily life, one weaves a course between them, if you like, but that does not destroy the existence of pasts and futures we choose not to enter. » Ma traduction.

[47] Salman Rushdie, *La terre sous ses pieds*, *op. cit.*, p. 309. *The Ground beneath her Feet*, *op. cit.*, p. 327 : « […] there are certain individuals in whom the irreconciliability of being is made apparent, in whom the contradictoriness of the real rages like thermonuclear war; and such is the gravitational force of these individuals that space and time are dragged towards them and deformed. There are rifts, tears, slippages, incompatibilities. It is not that they are responsible for deforming the universe, but that they are the instruments through whose agency that growing deformity is clearly and terrifyingly unveiled. »

L'hybride, dont l'être est irréconciliable, mettrait à jour les distorsions de l'espace et du temps. Il serait en quelque sorte le révélateur des bouleversements du monde et notamment des bouleversements temporels. Une autre femme venue de l'« autremonde » parle en effet à Rai des « fils du temps, accidentellement emmêlés comme des fils de cerfs-volants. »[48]

Mais si dans l'univers de Rushdie la coexistence de plusieurs temporalités est, sans doute possible, une allusion aux phénomènes de la mondialisation, chez Waberi ou chez Okri, elle semble liée à une représentation du monde plus traditionnelle. Dans la cosmologie yoruba qui imprègne l'univers de Ben Okri, les morts, les vivants et ceux qui ne sont pas encore nés coexistent. Non seulement, ils sont tous aussi importants les uns que les autres, mais il n'existe pas d'ordre chronologique entre eux (les ancêtres ne sont pas plus vieux que ceux qui ne sont pas encore nés). C'est ainsi que dans *The Famished Road*, les *abikus* (qui sont des enfants à naître, mais qui ont déjà vécu plusieurs vies) peuvent interférer avec le monde des vivants. L'*abiku* incarnerait ainsi un nœud temporel, unissant en lui passé, présent et futur. Mais si cette représentation est un héritage de la tradition, il ne faudrait pas pour autant négliger la signification plus large qu'elle peut avoir. En effet, Ben Okri n'est pas lui-même yoruba et il utilise cette tradition de façon tout à fait consciente. Par ailleurs, les traditions ne sont vivantes que lorsqu'elles servent à lire le présent. Ainsi la fortune du motif de l'*abiku* (ou *ogbanji* chez les Igbos) dans les littératures d'Afrique de l'Ouest est aussi à comprendre comme un discours sur le présent[49].

Dans *Balbala* déjà, Waïs conversait de la manière la plus naturelle du monde avec son grand-père décédé. Mais dans *Transit*, les morts eux-mêmes deviennent narrateurs : non seulement l'ancêtre Awaleh s'inquiète de l'avenir de ses descendants, mais Abdo-Julien, jeune homme métis, raconte, après sa mort mystérieuse, son enfance, ses espoirs et ses angoisses de vivant.[50] Abdo-Julien est d'ailleurs, comme Azaro, un être qui voyage entre les mondes :

---

[48] *Ibid.*, p. 477. *GBF*, p. 507 : « accidentally entangled time lines, like the strings of kites. »

[49] On trouve des *abikus* dans les œuvres de Wole Soyinka, John Pepper-Clark, Olympe Bhêly-Quenum, des *ogbanji* chez Achebe.

[50] Dans *Moi, Tituba sorcière… noire de Salem* de Maryse Condé, Tituba est elle aussi capable de communiquer avec le monde des morts et entretient des contacts très fréquents avec sa mère et Man Yaya. Ce monde n'a pas lui-même de temporalité, puisqu'il est le lieu de l'infini. Dans l'au-delà, Tituba sait tout du passé comme du futur et elle peut influer sur le présent du monde des vivants. Ce nouveau rapport au temps est une libération. Voir Maryse Condé, *Moi, Tituba sorcière… noire de Saleem*, *op. cit.*, p. 271.)

> « […] moi, Abdo-Julien, mort-né dans sa dix-septième année, esprit errant dans la grande tradition des *dibbouk* qu'on trouve dans le Golem, bambin cycliquement sur le retour à l'instar des *abikou* dans la région du Golfe de Guinée et dont le cordon ombilical est enterré du côté d'Ilé-Ifé, destin extraordinaire dans le droit fil des *shafeec* de chez nous. »[51]

Bien que les personnages soient des musulmans, il semble que domine une vision du monde héritée des religions animistes et plus largement une conscience de la récurrence de certains thèmes dans de multiples traditions.[52] Peut-être faut-il là aussi tenir compte de la sensibilité de l'auteur à l'image du nomade, cet être qui lui aussi défie le temps : « Souvent [le nomade] se retrouve naufragé dans le présent : un abri temporaire, un no man's time où il se sent inexplicablement aux aguets. »[53] Dans un monde qui semble venir de nulle part et n'avoir pas d'avenir, le temps ne sait plus lui-même où il en est, comme l'enfant-soldat « il mélange la vie et la mort avec un gros sourire sur son visage »[54].

Le choc des temporalités se traduit par ailleurs au niveau de la chronologie.

1.3. Bouleversements chronologiques

Lorsque le temps semble devenu fou, les chronologies sont parfois bouleversées, passé, présent et futur ne se succédant plus de manière ordonnée. Bien que la grande majorité des œuvres postcoloniales semblent fascinées par les dates historiques[55] (le rapport à l'Histoire est l'une des composantes essentielles de ces littératures), on ne rencontre guère de chroniques historiques qui raconteraient de manière linéaire des événements. Par ailleurs, les personnages eux-mêmes ont souvent une perception confuse du déroulement du temps. Par exemple ceux de Rushdie vivent souvent des moments où passé et présent semblent tout à coup fondus en un seul instant. Ainsi, dans *Midnight's Children*, lorsque Saleem compare son moi d'autrefois avec son moi actuel : « Différents et similaires, nous sommes réunis par la chaleur. Une brume de chaleur miroitante,

---

[51] Abdourahman Waberi, *Transit*, *op. cit.*, p. 94.
[52] La référence aux *dibbouk* et au Golem montre bien qu'il ne s'agit pas seulement ici de confronter culture locale et culture du colonisateur, mais de convier au dialogue une multitude de références en provenance de tous les horizons.
[53] Abdourahman Waberi, *Balbala*, *op. cit.*, p. 60.
[54] Abdourahman Waberi, *Transit*, *op. cit.*, p. 77.
[55] On note toutefois l'exception du roman de Ben Okri, *The Famished Road*, qui évoque l'accesion à l'indépendance du Nigéria sans jamais citer une seule date.

alors et maintenant, mêle son temps-d'alors avec le mien… ma confusion, traversant les vagues de chaleur, est aussi la sienne. »[56]

Le temps n'est jamais un repère sûr, il peut se répéter, s'accélérer ou ralentir. Un individu peut vieillir deux fois trop vite, cinq cents ans peuvent s'écouler en deux semaines, et parfois certains individus peuvent même rester englués dans une époque. Ainsi dans *The God of Small Things*, Rahel et Estha deviennent, après les morts de Sophie Mol, Velutha et Ammu, des « fossiles pétrifiés de jumeaux »[57]. Dans *Biblique des derniers gestes* de Chamoiseau, le héros, Balthazar Bodule-Jules se trouve un jour confronté à une distorsion du temps. Entièrement accaparé par les soins qu'il prodigue à Déborah-Nicol devenue infirme, il néglige un temps la jeune Sarah-Anaïs-Alicia qui s'est enfermée dans sa chambre à l'étage de la maison. Lorsqu'il se décide à aller la voir, « avec le sentiment qu'il ne l'avait laissée que durant dix minutes », il trouve la chambre vide et dans un état d'abandon tel qu'il semble que la maison est inhabitée depuis de nombreuses années. Retournant auprès de Déborah-Nicol, il trouve celle-ci transformée en poupée de chiffon :

> « Tout semblait déréglé, rien n'était assuré… L'agonisant avait beau récapituler, heure après heure, son retour dans cette maison auprès de cette jeune-fille-douceur, il s'embourbait toujours dans cette confusion… un embrouillement du temps et de l'espace qui aboutissait toujours à la disparition de Sarah-Anaïs-Alicia, et à la mort de Déborah-Nicol devenue elle aussi une poupée de chiffon. »[58]

Après avoir tout tenté pour retrouver les deux femmes, Balthazar abandonne finalement la maison qui disparaît dans un incendie. De son passé, du temps vécu là, il ne lui reste plus rien, à l'exception de quelques menus objets, au point qu'il pourrait presque douter que ce temps ait jamais existé. Terriblement marqué par cet événement inexplicable, il fait alors du doute « le signe même de sa vie »[59].

---

[56] Salman Rushdie, *Les enfants de minuit*, *op. cit.*, p. 245. *Midnight's Children*, *op. cit.*, p. 167 : « A shimmering heathaze, then and now, blurs his then-time into mine… my confusion, travelling across the heat-waves, is also his. » Voir également dans *The Moor's last Sigh*, lorsqu'une crise d'asthme d'Abraham Zogoiby est liée au soupir de Boabdil face à la chute de Grenade : « *Ce soupir asthmatique n'est pas seulement le mien, mais le sien, comme ces yeux brûlants d'une douleur ancienne. Boabdil, je suis aussi le fils de ta mère.* » *Le dernier soupir du Maure*, *op. cit.*, p. 98-99. *The Moor's last Sigh*, *op. cit.*, p. 80 : « *These wheezing sighs not on my mine, but his. These eyes hot with his ancient grief. Boabdil, I too am thy mother's son*. » En italiques dans le texte.

[57] Arundhati Roy, *Le dieu des petits riens*, *op. cit.*, p. 312. *The God of Small Things*, *op. cit.*, p. 236 : « frozen two-egg fossils ».

[58] Patrick Chamoiseau, *Biblique des derniers gestes*, *op. cit.*, p. 680.

[59] *Ibid.*, p. 685.

Mais bien sûr, c'est dans la structure même des romans, dans la construction du fil de la narration, que ce rapport au temps perturbé est le plus évident. Saleem l'évoque aussi lorsque, confronté à la mise en ordre de son récit, il constate : « Des interruptions, rien que des interruptions ! Les différentes parties de ma vie, quelque peu compliquée, refusent avec une obstination parfaitement absurde, de rester clairement chacune dans son compartiment. »[60]

Dans l'univers de V.S. Naipaul, hanté par la peur du désordre et du chaos, il n'est pas étonnant que le temps lui aussi paraisse menacé de dissolution. Dans *The Mimic Men*, le narrateur évoque ainsi ses premières années à Londres, ville où les expériences, les rencontres, ne sont qu'incohérence : « À Londres je n'avais pas de guide. Il n'y avait personne pour relier mon présent à mon passé, personne pour noter mes cohérences et mes incohérences. »[61] Et comme en écho à ce sentiment d'incohérence, de rupture entre passé et présent, le texte se construit sur des ruptures temporelles. Ralph Singh avait d'abord rêvé d'une vie engagée dans l'action, au soir de laquelle il aurait écrit ses mémoires, contemplant le trajet accompli. Mais le voilà à quarante ans, sa carrière politique achevée, et considérant tout ce qu'il a vécu jusque là non pas comme un développement vers un but, mais une « parenthèse ». Son récit semble épouser cette logique de la parenthèse : la première partie présente le narrateur en train d'évoquer les souvenirs de son premier séjour à Londres dans la pension de M. Shylock. La deuxième partie est un long retour sur l'enfance. La troisième évoque la vie de Singh à Isabella avec sa femme Sandra ainsi que son bref engagement politique et finalement son retour à Londres et l'accès à l'écriture. La vie du personnage racontée de façon non linéaire est encadrée par les images du narrateur écrivant son histoire. Si l'écriture pour le narrateur est un moyen de « clarifier »[62] son histoire, il ne s'agit en tout cas pas de redonner un ordre chronologique, bien au contraire :

> « Et ceci devint mon objectif : à partir du fait central de ce décor, de ma présence dans cette ville que j'ai connue en tant qu'étudiant, puis homme politique et maintenant réfugié-

[60] Salman Rushdie, *Les enfants de minuit*, *op. cit.*, p. 275. *Midnight's Children*, *op. cit.*, p. 187 : « Interruptions, nothing but interruptions! The different parts of my somewhat complicated life refuse, with a wholly unreasonable obstinacy, to stay neatly in their separate compartments. »
[61] V.S. Naipaul, *Les hommes de paille*, *op. cit.*, p. 27. *The Mimic Men*, *op. cit.*, p. 19 : « in London I had no guide. There was no one to link my present with my past, no one to note my consistencies or inconsistencies. »
[62] *Ibid.*, p. 334. *MM*, p. 274 : « [So writing] [...] clarifies »

> immigré, mettre de l'ordre dans ma propre histoire, neutraliser la perturbation à laquelle aurait pu me conduire un récit linéaire. »[63]

L'ordre ne réside pas dans l'enchaînement des événements, mais dans le caractère récurrent d'un lieu, par ailleurs transitionnel, la ville de Londres. Pour avoir un sens, le temps doit être perçu comme cyclique et non linéaire.[64] On note d'ailleurs que l'écriture de Naipaul épouse aussi cette logique, puisque l'auteur revient inlassablement sur les mêmes thèmes pour mesurer les évolutions de ses jugements. Ceux-ci ne changent pas selon un principe où les erreurs seraient remplacées par des vérités, mais selon un principe d'enrichissement permanent. Par la répétition, le retour, Naipaul complète, nuance, remet en perspective plus qu'il ne désavoue totalement ses premières impressions. La progression n'est pas linéaire, mais cyclique. Comme le note Helen Hayward dans sa monographie sur Naipaul : « Les répétitions dans l'œuvre ont pour fonction de mimer le rythme du processus temporel. »[65] D'après elle toutefois, cette vision d'un univers dominé par les cycles ne serait qu'une tentative de lutter contre l'angoisse. La peur de la mort étant l'un des thèmes obsédants de *The Enigma of Arrival*, on comprend qu'une perception du temps comme une succession de morts et de renaissances puisse sembler une parade. Mais le narrateur revient à plusieurs reprises sur l'effort nécessaire à l'entretien d'un tel regard sur les choses et la peur ne disparaît jamais totalement. La tentative pour restaurer un ordre, un sens, demeure en état de tension.

Dans *Midnight's Children* de Salman Rushdie, le récit de Saleem suit, lui, une trame *a priori* chronologique, mais qui est sans cesse remise en cause par des prolepses, des retours en arrière, des flash-back, des détours. Là aussi le temps pourrait sembler anarchique, mais il est en fait régi par un mouvement perpétuel entre deux logiques : « l'et-aprèsisme » de Padma, la logique linéaire, et une logique plus proche de l'univers de l'oralité qui s'accorde de détours et de

---

[63] *Ibid.*, p. 324. *MM*, p. 266 : « And this became my aim: from the central fact of this setting, my presence in this city which I have known as student, politician and now as refugee-immigrant, to impose order on my own history, to abolish that disturbance which is what a narrative in sequence might have led me to. »

[64] De la même manière dans *The Enigma of Arrival*, la seule façon qu'a le narrateur de lutter contre l'angoissante impression de dégradation de ce qui l'entoure est de voir les évolutions comme faisant partie d'un cycle. Il doit apprivoiser l'idée de changement pour lutter contre le sentiment de perte irrémédiable.

[65] Helen Hayward, *The Enigma of V.S. Naipaul*. *Sources and Contexts*, Hampshire/New York, Palgrave Macmillan, 2002, p. 50 : « The work's repetitions serve to mime the rhythms of the temporal process. » Ma traduction.

digressions. Catherine Cundy décrit ce mouvement comme celui d'un métronome ou d'un pendule :

> « Tout comme un métronome ou un pendule tire la vitesse et la régularité de son rythme de l'élan initial plus grand qui lui donne son énergie, le récit prend parfois un plus grand élan en arrière dans l'histoire familiale et nationale avant de reprendre son mouvement au tic-tac régulier entre deux points de l'Histoire. »[66]

L'apparent chaos correspond en fait à la tentative d'élaborer un nouvel équilibre. Comme si le temps (du moins celui du récit, le seul qui fasse sens) ne pouvait désormais plus s'élaborer autrement que dans un perpétuel mouvement de balance.

Dans l'univers du Djiboutien Abdourahman Waberi en revanche, il semble difficile de lire un équilibre caché. Ici l'anarchie n'est pas seulement apparente. En effet, cette fois les prolepses, analepses et détours qui perturbent le fil des événements ne sont guère compensés par d'autres repères. Il est par exemple souvent difficile de déterminer quel est le temps de la narration. Ainsi dans *Transit*, le chapitre Deux laisse la parole à Abdo-Julien, dont on apprend qu'il n'est plus enfant (le chapitre commence par « Enfant, je me promenais »[67]). On sait également que sa mère est décédée (« quelques temps avant sa disparition tragique »[68]) et pourtant le dernier paragraphe, dans lequel il décrit les yeux de sa mère, est au présent et il évoque même le fait qu'il ne veut pas que sa mère prenne connaissance des festins qu'il fait dans la cuisine avec Moumina (« je ne veux pas que maman le sache tout de suite »[69]). Par ailleurs, les différents narrateurs qui prennent la parole le font à des moments différents, qui ne sont pas forcément présentés dans l'ordre chronologique. Dans le premier chapitre, Bachir Ben Laden s'exprime depuis l'aéroport Charles de Gaulle où son odyssée l'a mené, mais au chapitre Neuf, il évoque encore, depuis Djibouti, ses projets pour l'avenir. Un certain nombre de chapitres ne donnent pas assez d'indices pour qu'il soit possible de déterminer avec certitude le temps de la narration. Si, à la fin du roman, le lecteur a sans trop de peine une idée du déroulement des événements,

---

[66] Catherine Cundy, *Salman Rushdie*, *op. cit.*, p. 28 : « Just as a metronome or pendulum picks up the speed and regularity of its beat from the initially wider swing which provides it with its momentum, so the narrative intermittently takes a swing further back into family and national history before resuming its steady ticktock drift between two historical points. » Ma traduction.
[67] Abdourahman Waberi, *Transit*, *op. cit.*, p. 29.
[68] *Ibid.*, p. 33.
[69] *Ibid.*, p. 35.

c'est pour une bonne part grâce au prologue que se partagent Harbi et Bachir et à l'épilogue tenu par Harbi seul. Dans ces passages, les personnages évoquent, depuis l'aéroport, de manière plus ou moins allusive, les événements qu'ils ont vécus et qui les ont menés jusque là. Entre l'épilogue et le prologue, le temps semble pulvérisé, à l'image peut-être du chaos qui règne dans le pays, et seuls quelques indices épars permettent de reconstituer une trame.

Comme dans *Transit* de Waberi, la chronologie dans *The God of Small Things* d'Arundhati Roy est particulièrement complexe. En effet, si Rushdie se plaît aussi dans les allers-retours, le lecteur dispose cependant de suffisamment de repères pour ne pas s'égarer. La présence d'un narrateur principal directement mis en scène (également chez Patrick Chamoiseau et Maryse Condé) et qui tient les fils du récit, même s'il les tresse à volonté, permet de maintenir une impression de cohérence. En revanche, le roman d'Arundhati Roy peut paraître déstabilisant tant le principe qui l'organise paraît éloigné d'une chronologie linéaire. *The God of Small Things* semble s'ordonner uniquement au gré des souvenirs et des associations d'idées. Dès le début du roman presque tout est dit du destin des personnages, restent seulement à découvrir les petits riens, les détails qui ont jalonné leurs parcours. La réorganisation des épisodes selon un ordre non chronologique permet par ailleurs de leur conférer des significations plus profondes et de modifier l'impression générale de l'histoire. Ainsi, si l'histoire d'amour d'Ammu et de Velutha, condamnée d'avance, paraît tragique, le fait que le roman s'achève sur une de leurs rencontres et plus particulièrement sur les mots « à demain », apporte une teinte d'espoir. Ce qui compte ce n'est pas le déroulement des choses, mais la valeur de chaque instant, fut-il volé à un contexte peu réjouissant. Les petits, ceux qui n'ont pas leur place dans la grande Histoire, ne peuvent investir que les instants. Le reste leur échappe, ils ne font que le subir. La réorganisation du récit autour des détails, des bribes de souvenirs serait ainsi une manière d'affaiblir la puissance annihilante du temps de l'Histoire, du temps de « Grand Dieu », de donner enfin la prééminence à « Petit Dieu », le dieu des petits riens et des instants.

Dans *Astonishing the Gods*, Ben Okri rêve, lui, d'un temps qui ne se mesurerait qu'aux choses réalisées, aux œuvres créées : « Le temps est différent ici. Nous mesurons différemment le temps, pas avec le passage des instants et

des heures, mais avec des actes séduisants, des accomplissements créatifs, des transformations magnifiques, avec de grandes et de petites perfections. »[70]

L'hybride rêve sans doute d'une autre logique, d'un système dans lequel il ne serait plus la victime, mais le maître du temps.

Le temps de l'hybride est un temps multiple, contradictoire, susceptible de brusques changements de rythme ou de direction. Il est le signe de l'instabilité de notre époque. Il est trouble. Trouble, comme l'entendait Judith Butler, dans le double sens du mot : brouillé, difficile à percevoir et « fauteur de trouble », subversif[71].

Le temps de l'Histoire, le temps linéaire ainsi que tout système unique de perception du temps sont vécus comme oppressants. En réaction, le fantasme d'un temps lié aux accomplissements humains s'épanouit. Peut-être parce que l'Histoire ne leur a guère été favorable, il y a une véritable aspiration à échapper à la dictature du temps pour s'inscrire dans le présent par le faire, par l'agir. D'une certaine manière, l'hybride semble dire : « je ne suis esclave ni de mes origines ni d'une quelconque destinée, je suis dans le présent et c'est là que je veux créer, faire, exister. La mesure du temps que je propose est donc plus humaine. »

[70] Ben Okri, *Étonner les dieux*, *op. cit.*, p. 181-182. *Astonishing the Gods*, *op. cit.*, p. 147 : « Time is different here. We measure time differently, not by the passing of moments or hours, but by lovely deeds, creative accomplishments, beautiful transformations, by little and great perfection. »
[71] Judith Butler, *Gender Troubles: Feminism and the Subversion of Identity, op. cit*..

« Nous naissons seulement ici, mais cet endroit n'existe pas vraiment puisque nous ne savons pas l'habiter, nous sommes toujours ailleurs. »[72]

2. La désorientation

L'espace dans lequel évolue l'hybride est lui aussi souvent source d'angoisse. Soit qu'en exil il ait à apprendre à se diriger dans un monde aux repères étrangers, soit que sur sa terre natale, les repères traditionnels aient été modifiés, l'hybride est sans cesse obligé de s'interroger sur le lieu où il se trouve comme sur la direction à prendre. Il pose à la fois la question de la place et du devenir. Dans les romans postcoloniaux on trouve donc de nombreuses descriptions d'espaces insécurisants parce qu'instables ou labyrinthiques. En effet, l'hybride est désorienté, marqué par la perte des repères. Cette désorientation est souvent mise en scène de manière très concrète : personnages cherchant leur chemin, s'égarant dans les villes, revenant sans cesse sur leurs pas, etc. Bien entendu, ces errements géographiques sont à mettre en relation avec le trouble identitaire.

2.1. Quand l'ici est déjà un ailleurs…

Même lorsqu'il n'y a pas exil au sens propre, le sentiment de n'être pas chez soi, pas à sa place, peut être très fort. En effet, le système scolaire et les modèles culturels étant importés, un décalage entre l'expérience vécue et les outils conceptuels pour appréhender le monde peut se créer. Ce complexe fondamental, lié au contexte de la colonisation, va parfois être entretenu longtemps après. Ainsi, les littératures caribéennes, notamment, vont accorder une large place au thème de l'école aliénante.

Dans *The Mimic Men* de V.S. Naipaul, Ralph Singh évoque la dichotomie régnant entre le quotidien, le local et ce qu'il apprend à l'école :

> « Nous avions fait de notre île tout entière un gros secret. Tout ce qui touchait à la vie quotidienne excitait le rire dès qu'on y faisait allusion en classe : le nom d'une boutique, le

[72] Xavier Orville, *Cœur à vie*, Paris, Grasset, 1993, p. 132.

> nom d'une rue, le nom des petites choses à manger qu'on achetait au coin des trottoirs. Ce rire était de notre part une sorte de reniement de ces choses auxquelles nous allions retourner dès la sortie de l'école. Le reniement du paysage et des gens que nous voyions devant les portes et fenêtres ouvertes, nous qui apportions des pommes au maître et racontions dans nos rédactions des visites à des fermes tempérées. Qu'il s'agît de disséquer une fleur d'hibiscus ou de réciter le nom des oiseaux de l'île, l'école restait un univers privé. »[73]

L'influence aliénante de l'école est telle que les souvenirs mêmes du personnage en sont affectés. Il se souvient par exemple avoir offert une pomme au maître d'école, alors qu'il n'y en avait pas à Isabella,[74] une image guère éloignée de la neige sur les champs de canne, évoquée par Kamau Brathwaite dans un célèbre article.[75] Ce souvenir impossible témoigne bien du caractère d'oxymore de l'identité coloniale : une identité dont toutes les références sont prises à l'extérieur. Le fait que Ralph Singh déclare à plusieurs reprises que la neige est son élément, revendiquant ainsi une identité à l'opposé de son univers quotidien, ne fait que confirmer cette thèse.[76]

---

[73] V.S. Naipaul, *Les hommes de paille*, *op. cit.*, p. 125-126. *The Mimic Men*, *op. cit.*, p. 101-102 : « We had converted our island into one big secret. Anything that touch on everyday life excited laughter when it was mentionned in a classroom: the name of a street, the name of street-corner foods. The laughter denied our knowledge of these things to which after the hours of school we were to return. We denied the landscapes and the people we could see out of open doors and windows, we who took apples to the teacher and wrote essays about visits to temperate farms. Whether we dissected a hibiscus flower or recited the names of Isabellan birds, school remained a private hemisphere. »

[74] *Ibid.*, p. 120. *MM*, p. 97.

[75] Dans « Creolization in Jamaica », Edward Kamau Brathwaite décrit l'aliénation du Jamaïcain en citant cet exemple : « *The snow was falling in the canefields* became typical of the 'educated' West Indian imagination. » in Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, (dir.), *The Post-Colonial Studies Reader*, *London*, Routledge, 1995, p. 203. Ma traduction.

[76] Dans *A House for Mr. Biswas*, Anand fait également l'épreuve du décalage, cette fois entre ses sujets de composition anglaise et la réalité : « L'enfance, en tant qu'époque de gaieté et d'irresponsabilité n'était pour les boursiers que l'un des mythes de la composition anglaise. Ce n'est que dans ces compositions qu'ils poussaient des cris de joie délirante et que leur pétulance s'exhalait en chansons. Là seulement, ils pouvaient se permettre ce que les notes de composition appelaient des 'fredaines d'écoliers'. » V.S. Naipaul, *Une maison pour monsieur Biswas*, traduit de l'anglais par Louise Servicen, Paris, Gallimard, 1964, rééd. 1980, p. 375-376. *A House for Mr. Biswas*, London, André Deutsch, 1961, rééd. London, Picador, 2002, p. 402-403 : « Childhood, as a time of gaiety and irresponsibility, was for these exhibition pupils only one of the myths of English Composition. Only in compositions did they give delirious shouts of joy and their spirits overflowed into songs; only there did they indulge in what the composition notes called 'schoolboy's pranks'. » Le même motif apparaît encore dans *Half a Life*. Willie Chandran, élève à l'école de la mission, obtient la meilleure note de sa classe pour une rédaction sur le thème des vacances qu'il a traitée par une pure fiction : « [I]l inventa qu'il était canadien, avec des parents qu'il appelait 'Mom' et 'Pop'. Mom et Pop avaient un beau jour décidé d'emmener les gosses à la plage. [...] Tous les détails de ce cadre de vie étranger [...] provenaient des albums américains de bandes dessinées qui circulaient à l'école de la mission. » V.S. Naipaul, *La moitié d'une vie*, *op. cit.*, p. 49-50. *Half a Life*, *op. cit.*, p. 39-40 : « [H]e pretended he was a Canadian, with parents who were called 'Mom' and 'Pop'. Mom and Pop had one day decided to take the kids to the beach. [...] All the details of this foreign life [...] had been taken from American comic books which had been circulating in the mission school. »

On retrouve des évocations similaires dans les récits d'enfance de Patrick Chamoiseau. Ainsi dans *Chemin d'école*, « le négrillon » évoque à plusieurs reprises le décalage entre les lectures du maître et le quotidien des élèves.[77] Les pommes, ces fruits de la métropole, sont d'ailleurs également évoquées. Le narrateur se souvient en effet du maître tentant d'expliquer le mal qu'il y aurait à voler des pommes sur un arbre à des élèves qui voient en fait ces pommes arriver dans leur pays « par bateau, dans des boîtes fermées, et à moitié pourries »[78]. Si les élèves et leurs parents se montrent parfois dubitatifs face à ce type d'enseignement, peu à peu pourtant l'univers d'abord fantastique des livres scolaires s'impose dans l'esprit des élèves comme étant « la réalité » : « Aux yeux de Gros-Lombric, le Petit-Pierre des lectures faisait figure d'extraterrestre. Mais pour lui, comme pour la plupart d'entre nous, à mesure des lectures sacralisées, c'est Petit-Pierre qui devenait normal. »[79] L'identité de ces enfants antillais se façonne à partir de la contradiction entre culture créole et éducation française : « Le souffle vibrant du savoir et notre être créole semblaient en indépassable contradiction. »[80]

À l'instar des autres écrivains antillais, Maryse Condé décrit également le conflit entre des références contradictoires. Dans *En attendant le bonheur*, Véronica explique son malaise identitaire par les ambivalences de son éducation. Enfant, elle a connu les affres du déchirement entre désir de ressembler aux Blancs et fierté d'être Noire. Ses parents lui ont en effet donné une éducation bourgeoise à l'européenne, tout en lui affirmant la gloire de la race noire.[81] Adulte,

---

[77] Patrick Chamoiseau, *Une enfance créole II. Chemin d'école*, Paris, Gallimard, « Folio », 1994, rééd. 1996, p. 164-165 : « Alors nous avons vu que Petit Pierre, les soirs d'hiver à la ferme, aime bien se glisser entre les draps chauds de son lit douillet. Est-ce le cas pour vous, mon ami ? […] Il y eut de vastes éclats de fête à mesure que Gros-Lombric, sous l'insistance du maître qui n'en revenait pas, dévoilait les réalités de sa vie. En guise de lit (appeler ça *kabanne*), il disposait d'une paillasse d'herbes sèches que l'on ouvrait chaque soir, dans l'unique pièce de la case, aux côtés de celles de ses dix frères et sœurs. Ses parents dormaient au même endroit, à l'abri d'un rideau de toile cirée, sur un indéfinissable lit à pattes. Le jour, les paillasses étaient roulées dans un coin ou exposées aux embellies à cause des pisses nocturnes. Pas de drap car la chaleur pesait ; parfois quand le serein de décembre menaçait les poitrines, il se couvrait d'un carreau de madras. »

[78] *Ibid.*, p. 80.

[79] *Ibid.*, p. 166.

[80] *Ibid.*, p. 170.

[81] Ainsi, elle se souvient, enfant, avoir admiré une petite fille aux boucles fauves à qui elle aurait aimé ressembler : « Être cette petite fille. Être-Être. En même temps, j'avais honte. Honte de ce désir que toute mon éducation prétendait détruire. Nous n'avons rien à leur envier me répétait-on. Rien ? Alors pourquoi les imiter ? Les imiter jusqu'à ce seuil qu'on ne devait pas franchir ? Les imiter, les égaler, rivaliser avec eux, sauf sur ce point ? Je ne comprenais plus. J'étais perdue. » Maryse Condé, *En attendant le bonheur. (Heremakhonon)*, *op. cit.*, p. 184-185.

elle se réfugie en Afrique dans l'espoir de se désaliéner de cette éducation « trop francophile ». Mais, parce qu'elle a alors le statut de coopérante et enseigne donc la culture française à des élèves africains, elle vit très mal sa nouvelle situation :

> « Quelle farce ! Moi qui pleure mon identité détruite, car c'est cela n'est-ce pas ? Je viens ici, commis voyageur de l'Europe pour détruire d'autres identités. Moi qui fuis les aliénés de mon île natale, je viens ici œuvrer à d'autres aliénations. »[82]

L'aliénée peut-elle transmettre autre chose que l'aliénation ?

Sans avoir recours au motif de l'école, d'autres auteurs évoquent également le sentiment d'aliénation à la culture locale. Moins insidieuses, plus terribles que l'école, la guerre et la violence perturbent également le rapport à soi et à sa culture, renforcent l'ambivalence. Dans *Les soleils des indépendances* de Kourouma, Fama, qui s'est opposé de façon virulente à la colonisation, éprouve des sentiments plus nuancés après la désillusion des indépendances :

> « Fama bouillait de remords pour avoir tant combattu et détesté les Français un peu comme la petite herbe qui a grogné parce que le fromager absorbait tout le soleil ; le fromager abattu, elle a reçu tout son soleil mais aussi le grand vent qui l'a cassée. »[83]

Fama n'est pas fasciné par l'Occident en tant que culture ou système de valeurs, mais il est obligé de reconnaître que l'indépendance lui a fait perdre encore plus que la colonisation. Le monde dans lequel il vit n'est de toute façon plus le sien.

2.2. L'Occident, terre de fantasmes

Si l'ici semble parfois peu familier, peu hospitalier, il n'est pas rare que les personnages éprouvent le sentiment qu'ils s'épanouiraient plus naturellement « ailleurs », cet ailleurs étant bien souvent l'Occident. Dele (dans *Dangerous Love* de Ben Okri) comme Saladin (dans *The Satanic Verses* de Salman Rushdie) associent à leur attirance pour la femme blanche, le désir du pays de l'Autre. L'Occident leur apparaît une terre parée de toutes les vertus, sur laquelle ils pourraient être enfin eux-mêmes. Pour Dele, ce sont les États-Unis qui incarnent la terre promise :

---

[82] Maryse Condé, *En attendant le bonheur. (Heremakhonon)*, *op. cit.*, p. 189.
[83] Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, Paris, Seuil, « Points », 1970, p. 22.

> « Ah, vieux, vous me voyez prendre l'avion, respirer le bon air, avoir une conversation et échanger nos adresses avec une belle femme ? Vous me voyez arriver dans le pays de Dieu, regarder autour de moi, marcher comme un type vraiment important ? […] Je m'habillerai à la dernière mode. Et je vous enverrai des photos de moi, les mecs. Je me ferai photographier avec des nanas, dans des boîtes de nuit, dans des jardins publics, et j'aurais un album photo gros comme ça. […] Je vais vraiment m'amuser et je vais m'acheter une voiture de sport. […] quand je serai là-bas, j'irai visiter l'Empire State Building, la Maison Blanche, Disneyland, le Wild West – et je me dégoterai peut-être une actrice célèbre, vieux. »[84]

Dans le fantasme de Dele, l'Amérique se réduit à quelques images d'Épinal – l'Empire State Building, la Maison Blanche, Disneyland, le Far West – et reste liée à des désirs on ne peut plus prosaïques (ce qui contraste d'ailleurs fortement avec l'expression « pays de Dieu » employée par le personnage). Les conquêtes féminines (dans un autre passage, Dele se vante d'avoir couché avec sa première femme blanche) ont pour unique fonction de témoigner de la conquête de cet Ailleurs qu'est l'Amérique.[85]

Dans *The Satanic Verses* de Salman Rushdie, l'Angleterre, aux yeux de Saladin Chamcha, est aussi une sorte de paradis, mais pour des raisons assez différentes. Certes, Saladin a l'occasion de voir que la ville ne correspond pas tout à fait à ce qu'il avait attendu, mais son désir est si grand qu'il embrasse d'abord sa propre aliénation avec passion. Dans le Bombay de son enfance, oppressé par son père, il n'était pas heureux et rêvait de fuir :

> « À treize ans, Salahuddin Chamchawala comprit que son destin se trouvait dans Vilayet la fraîche, pleine des promesses craquantes des livres sterling suggérées par le porte-feuille magique, et il fut de plus en plus agacé par ce Bombay de poussière, de vulgarité, de

---

[84] Ben Okri, *Un amour dangereux*, *op. cit.*, p. 184. *Dangerous Love*, *op. cit.*, p. 137-138 : « Man, can't you see me getting on the plane, breathing good air, having a conversation and exchanging addresses with some beautiful woman ? Can't you imagine me arriving in God's own country, looking around, walking like a real important guy? […]I'll have the best clothes in town. And I'll send you guys pictures of myself. I'll take pictures with chicks, in nightclubs, in parks, and my photo album will be heavy. […] I'll have real fun and I'll buy myself a sports car. […] when I'm there I'll visit the Empire State Building, the White House, Disneyland, the Wild West – and maybe I'll even get myself some famous actress, man. »

[85] Okoro, un autre ami d'Omovo, semble lui aussi pris dans des fantasmes aliénants. Dans sa chambre, il affiche ainsi un calendrier périmé de deux ans présentant des photos de Londres, New York, Paris et Amsterdam. Le fait que le calendrier soit périmé, montre bien le décalage entre l'objet et sa fonction. Il ne sert pas à contrôler le temps, mais est utilisé presque comme une icône, un fétiche. À travers lui, Okoro avoue quel est son véritable rêve : partir. Mais partir pour l'Occident. Un Occident d'ailleurs abstrait, réduit à quelques noms de villes célèbres, quelques paysages. Le renoncement du personnage est particulièrement souligné par le fait qu'à côté du calendrier se trouve un poster de Fela Anikulapo Kuti dans une pose révolutionnaire. Okoro, qui juste après la guerre, brûlait du désir de changer la vie, a entre temps perdu son élan et, si l'on en croit le message du calendrier périmé, semble prêt à tout abandonner, au moins dans ses fantasmes. De ses désirs de révolte et d'action ne reste qu'une affiche. Omovo, lui, bien décidé à rester dans son pays pour « témoigner », est désolé pour son ami, comprenant que celui-ci est une victime de la guerre et de la situation actuelle du pays.

> policiers en short, de travestis, de fans [sic] de cinéma, […]. Et son jeu préféré était la version de un-deux-trois-soleil dans laquelle quand c'était à lui de compter, il tournait le dos à ses camarades qui s'avançaient à pas de loup, et il baragouinait, tel un mantra, telle une incantation, les sept lettres de la ville de rêve *ellehoenne déèreheuesse*. Au fond de son cœur, il s'avançait à pas de loup vers Londres, lettre par lettre, de la même façon que ses camarades s'avançaient vers lui. *Ellehoenne déèreheuesse Londre*s. »[86]

Mais le Londres de Salahuddin n'est qu'un nom, un fétiche, il n'a pas vraiment de réalité. « Londres proprement dit, Bigben Nelsoncolumn Lordstavern Bloodytower Queen » ressemble surtout à une comptine ou une incantation magique. Ce qui compte finalement, c'est de quitter Bombay et l'oppressante atmosphère familiale.

Dans le roman d'Arundhati Roy, *The God of Small Things*, Ammu dit de Pappachi qu'il était « un incurable C-CP britannique, abréviation de *chhi-chhi poach*, qui en hindi signifie 'lèche-cul'. »[87] Chacko, bien qu'il préfère utiliser le terme d'anglophile, approuve et ajoute qu'ils sont eux-mêmes tous des anglophiles à cause de la colonisation, « une guerre qui [les] a plongés dans l'adoration de [leurs] vainqueurs et le mépris d['eux]-mêmes. »[88] Pourtant, en dépit de sa conscience du problème, Chacko est incapable de prendre ses distances. Ammu lui fait remarquer qu'il a épousé une Anglaise et, lorsqu'elle le voit s'emporter sur le thème de l'aliénation, se moque de son « Délire oxfordien »[89]. En effet, Chacko, en dépit de ses apparents engagements politiques aux côtés du peuple, ne rêve que d'une chose, retourner en Occident. C'est d'ailleurs ce qu'il fera après la mort de Sophie Mol en émigrant au Canada. Pour lui, l'Occident est seul à incarner la réussite, le progrès, la supériorité intellectuelle.

Cette idée que pour être soi, il faut aller ailleurs est également très présente dans les romans de Naipaul. Dans *The Enigma of Arrival*, le narrateur est persuadé depuis l'enfance que « [s]a vraie vie, [s]a vie littéraire commencerait

---

[86] Salman Rushdie, *Les versets sataniques*, *op. cit.*, p. 49. *The Satanic Verses*, *op. cit.*, p. 37 : « Salahuddin Chamchawala had understood by his thirteenth year that he was destined for that cool Vilayet full of the crisp promises of pounds sterling at which the magic billfold had hinted, and he grew increasingly impatient of that Bombay of dust, vulgarity, policemen in shorts, transvestites, movie fanzines […]. And his favourite game was the version of grand-mother's footsteps in which, when he was *it*, he would turn his back on uncreeping playmates to gabble out, like a mantra, like a spell, the six letters of his dream-city, *ellowen deeowen*. In his secret heart, he crept silently up on London, letter by letter, just as his friends crept up to him. *Ellowen deeowen London*. » En italiques dans le texte.

[87] Arundhati Roy, *Le dieu des petits riens*, *op. cit.*, p. 81. *The God of Small Things*, *op. cit.*, p. 51 : « an incurable British CCP, which was short for *chhi-chhi poach* and in Hindi meat shit-wiper. » En italiques dans le texte.

[88] *Ibid.*, p. 83. *GST*, p. 53 : « A war that has made us adore our conquerors and despise ourselves. »

[89] *Ibid.*, p. 85. *GST*, p. 54 : « his Oxford Moods ».

ailleurs. »[90] Dans *The Mimic Men*, Singh prétend que la neige est son élément (« De la neige. Enfin, mon élément. »[91]). Pour lui, son île, Isabella, n'est pas vraiment le « monde réel » : « C'était là-bas à Liège dans un embouteillage, sur les pentes neigeuses des Laurentides, qu'était le monde réel et pur. »[92] Le désir d'Ailleurs n'est, chez Naipaul, que rarement un désir très précis. Il s'agit surtout de quitter l'étroitesse de l'île, d'aller vers « le monde réel et pur », dont les personnages ne savent du reste pas grand chose.

Maryse Condé, dans ses romans, évoque souvent les déceptions de la quête de l'Ailleurs. L'île antillaise est un point de départ, un ancrage dont tous veulent ou doivent se défaire et l'Ailleurs sous toutes ses formes se pare de tous les attraits avant le départ :

> « […] je ne comprends plus pourquoi j'avais placé tous mes espoirs sur cet homme-là que je ne connaissais ni en blanc ni en noir. Sans doute parce qu'il venait d'Ailleurs. D'Ailleurs. De l'autre côté de l'eau. Il n'était pas né dans notre île à ragots, livrée aux cyclones et aux ravages de la méchanceté du cœur des Nègres. D'Ailleurs. »[93]

Mais les personnages qui fuient les Antilles pour la France, l'Afrique ou l'Amérique, découvrent chaque fois que le réel n'est pas à la hauteur de leurs fantasmes, que l'Ailleurs ne sera jamais un authentique « chez soi ». Les voyages et les expériences qu'accumulent les personnages ne font que multiplier les ambivalences. Paris, si belle soit elle, n'est jamais qu'une étape.[94] Comme la France, l'Afrique est passage quasi obligé pour les personnages condéens. Mais bien plus que la France, elle cristallise tout à la fois peurs et fantasmes. Parce qu'elle symbolise l'origine d'avant l'île, elle apparaît comme une part de l'identité perdue qu'il faut reconquérir. En même temps, plus les personnages avancent

---

[90] V.S. Naipaul, *L'énigme de l'arrivée*, *op. cit.*, p. 151. *The Enigma of Arrival*, *op. cit.*, p. 108 : « My real life, my literary life, was to be elsewhere. »

[91] V.S. Naipaul, *Les hommes de paille*, *op. cit.*, p. 9. *The Mimic Men*, *op. cit.*, p. 4 : « Snow. At last; my element. »

[92] *Ibid.*, p. 193. *MM*, p. 157 : « There, in Liège, in a traffic jam, on the snow slopes of the Laurentians, was the true, pure world. » Dans *Half a Life*, Willie, jeune homme, rêve de partir au Canada pour devenir missionnaire, mais découvrant que les missionnaires ne sont pas toujours très respectueux des cultures locales, il renonce, l'âme déchirée : « Tout ce qu'il voulait en fait, c'était partir au Canada, s'en aller d'ici. Avant d'avoir vu la photo, il ne savait pas quel genre de travail font les missionnaires. » V.S. Naipaul, *La moitié d'une vie*, *op. cit.*, p. 57. *Half a Life*, *op. cit.*, p. 48 : « All he really wanted was to go to Canada and get away from here. Until he saw that picture he didn't know what missionary work was. » D'un côté Willie ne rêve que de partir, mais découvrant que partir peut signifier se renier lui-même, il ne sait comment se sortir de l'impasse.

[93] Maryse Condé, *Traversée de la mangrove*, Paris, Mercure de France, « Folio », 1989, p. 63.

[94] Véronica dans *En attendant le bonheur*, Tiyi dans *La colonie du nouveau monde*, Marie-Noëlle dans *Desirada*, Claude dans *La vie scélérate*, ou encore Rosélie dans *Histoire de la femme cannibale* y passent toutes un certain temps sans pourtant pouvoir s'y fixer.

dans leur quête de cette terre mythique, plus elle leur semble étrangère. Ainsi, dans *En attendant le bonheur*, Véronica part pour l'Afrique afin de mieux comprendre d'où elle vient. Ce n'est bien sûr pas par hasard si elle tombe amoureuse d'Ibrahima Sory, un « nègre avec aïeux ». Pourtant, paradoxalement, elle semble ne pas du tout s'intéresser à l'Afrique, ne veut rien savoir des problèmes politiques, des espoirs, des rêves de ceux qui y vivent. Alors qu'elle vient chercher une certaine vérité, elle ne cesse de se mentir et de se voiler la face. Et comme on l'a déjà évoqué plus haut, elle qui cherche à se « désaliéner » accepte toutefois de participer à ce qu'elle juge être une entreprise d'aliénation. Dans l'ensemble, le portrait que fait Maryse Condé de l'Afrique est largement ambivalent. Il y a d'une part une grande fascination pour la richesse des traditions, le sens de l'entraide et d'autre part un grand scepticisme par rapport à toute tentative d'identification. En effet, les personnages qu'elle dénonce avec le plus de virulence ne sont pas ceux qui rêvent de devenir Blancs, mais ceux qui, alors qu'ils vivent aux Antilles ou aux États-Unis, « chang[ent] de prénoms, se drap[ent] dans des pagnes et port[ent] un triple rang de colliers de cauris »[95]. Véronica qui croit revenir aux sources de son identité en allant en Afrique (*En attendant le bonheur*), Anita qui pour les mêmes raisons fuit au Bénin (*Les derniers rois mages*), Debbie qui épouse Spéro pour la gloire de ses ancêtres africains (*Les derniers rois mages*), Aton qui se prend pour un dieu égyptien (*La colonie du nouveau monde*) sont des personnages présentés comme incapables d'affronter honnêtement et sincèrement leur crise identitaire. Le retour à l'Afrique, tout comme le refuge dans le mythe d'une nécessaire loyauté à « la race », se révèlent des impasses.

Finalement, les espaces favorables à l'épanouissement des personnages sont ceux qui ne sont pas investis de fantasmes identitaires. Dans *Desirada*, Marie-Noëlle trouve refuge aux États-Unis, un pays « fait pour ceux de son espèce, les vaincus, ceux qui ne possèdent plus rien, ni pays d'origine, ni religion, peut-être une race et qui se coulent, anonymes, dans ses vastes coins d'ombre. »[96] Si elle y réussit au contraire de son amant Stanley, c'est peut-être justement parce qu'elle n'investit pas le pays d'une charge émotionnelle trop forte.

[95] Maryse Condé, *Les derniers rois mages*, *op. cit.*, p. 32.
[96] Maryse Condé, *Desirada*, *op. cit.*, p. 163.

Quand Stanley y voit « le seul pays où un nègre peut réussir »[97] et en oublie les conditions dans lesquelles il vit, elle a profondément conscience de la misère de leur quotidien. D'un autre côté, elle ne se sent jamais tout à fait concernée par les discours d'Anthéa et ses amies sur le racisme. Dans le quartier pauvre où elle habite, avec la vie qu'elle mène, elle n'a guère l'occasion de rencontrer des Blancs… Parce qu'elle est sans attente par rapport au pays, parce qu'elle n'éprouve pour lui aucune passion, Marie-Noëlle réussit peu à peu à faire son propre chemin.[98] L'hybride doit apprendre à vivre sans « chez soi ».

Pour Bachir, l'un des héros de *Transit* de Waberi, être à Roissy revient à être « devant le paradis des Blancs »[99]. La situation est tellement terrible à Djibouti que l'Ailleurs abstrait du monde des Blancs est de toute façon un idéal. Le désir d'Occident de Bachir ne l'empêche pas d'être très méfiant. Si Waberi a voulu en faire un personnage particulièrement naïf et peu éduqué, Bachir a toutefois une claire conscience de certaines contradictions. Son regard sur les relations de l'Occident avec son pays est ainsi très critique. Pour lui, il est évident que les Occidentaux, quelle que soit leur bonne volonté, ne peuvent pas le comprendre :

> « Nous on n'a pas confort, villa, voiture, congés payés-là comme Français, Anglais, Américains et même Norvégiens qui sont gentils pace que ils donnent largent des ONG et ferment leur gueule. Moi, je dis si un gros Blanc il veut prendre ma place, je lui donne tout de suite pour aller niquer sa fille et sa femme. Comme ça c'est démocratie entre nous. Je donne ma place et il prend ma place ici. Puis je prends sa femme. Égalité, la balle au centre. Il faut être sérieux et arrêter ces histoires de droidommes, droits de femmes, droits de bébés. Nous aussi, on a droit à la belle vie, non ? On a marre de boire notre sueur. »[100]

---

[97] *Ibid.*, p. 78.

[98] De la même manière, dans *Histoire de la femme cannibale*, Rosélie a échoué au Cap, en Afrique du Sud, sans l'avoir choisi. Elle y est horrifiée par les traces de l'apartheid, ne se sent jamais chez elle et pourtant y trouve aussi matière à s'émerveiller : « La magie de l'arbre retrouvé, de la Nature, l'odeur de la mer, souveraine, paradant à perte de vue, la détresse des siens persistant tel un chancre au milieu de tant de beautés composaient un charme équivoque et puissant, un philtre magique et pervers contre lequel elle ne parvenait pas à se défendre. Un sang furieux inondait son cœur, sa tête, ses membres et elle peignait, peignait des journées entières, tentant de traduire avec ses pinceaux le partage de ses sentiments. Rage. Répulsion. Séduction. *Love*. *Hate*. » (Maryse Condé, *Histoire de la femme cannibale*, *op. cit.*, p. 49.) Pendant tout son séjour, jusqu'à la mort de Stephen, elle semble vivre là en transit, en attente d'un autre lieu qui serait « chez elle ». Mais parce qu'il n'existe pas de lieu qui soit « chez elle », elle finit par décider de rester. Non pas, comme elle l'affirme d'abord, pour rester auprès de Stephen, mais parce que « souffrance vaut titre. Cette ville, elle l'avait gagnée. » (*Ibid.*, p. 315) Là où aucune place n'est prévue pour elle (elle est noire, mais perçue comme une « traîtresse à la cause » parce qu'elle vit avec un Blanc), elle va pouvoir la créer elle-même, s'enracinant dans l'art.

[99] Abdourahman Waberi, *Transit*, *op. cit.*, p. 20.

[100] *Ibid.*, p. 96.

Le paradis qu'il désire lui est absolument étranger, et c'est justement pour cela qu'il est un paradis. Ce dont Bachir rêve, ce n'est pas de valeurs, d'une culture, mais d'une simple sécurité matérielle.

Pour l'hybride, il ne peut guère être question d'arriver quelque part, partir est une impulsion sans but.[101]

Tous les exemples cités ont ceci de commun que le désir d'Ailleurs est surtout une manière de combler le manque d'ici. Dans un monde hostile, sans repères, sans réconfort, les héros ne peuvent se sentir pleinement eux-mêmes. Ils ont besoin d'un support à leurs rêves de réalisation et ce support ne peut qu'être lointain, abstrait. La seule nécessité est qu'il soit différent de ce qu'ils connaissent. Le pays des (anciens) colonisateurs ou les États-Unis, des pays de vainqueurs, de gagnants se parent facilement des attributs du fantasme. Avec de telles conceptions de l'Ailleurs, les héros – le lecteur s'en doute rapidement – vont au-devant de désillusions. Il faudra à ces hybrides apprendre à vivre sans « terrain naturel », sans jamais être dans leur élément, parce qu'ils n'en ont pas, ou en tous cas pas au sens traditionnel (on verra plus loin que d'autres modes d'« enracinement » sont possibles). L'ambivalence de leurs sentiments n'est pas le signe d'une faiblesse de caractère, mais l'expression directe de leur position dans le monde.

2.3. « Direction ? direction ? »

Dans *The God of Small Things*, après l'arrestation de Velutha, Ammu tente vainement de rétablir la vérité et d'innocenter son amant. Son impuissance à agir la désespère et lui ôte tout moyen de se diriger. Dans le bus qui doit la ramener avec ses enfants à Ayemenem, le receveur s'approche d'elle avec sa poinçonneuse, menaçant : « Direction, direction ? semblait vouloir dire le clic-clic hargneux de l'instrument »[102]. Cette question de la direction semble hanter l'univers de l'hybride. En effet, ne sachant d'où il vient et n'ayant guère de repères familiaux ou idéologiques stables, l'hybride ne dispose d'aucune voie tracée à l'avance et doit sans cesse s'interroger sur la direction à prendre.

---

[101] Yvonne Vera dit ainsi de son héroïne Mazvita : « Les arrivées ne lui étaient pas familières, seuls les départs l'étaient. » (*Une femme sans nom*, *op. cit.*, p. 72. *Without a Name*, *op. cit.*, p. 50. « She knew nothing of arrivals, only departures. She knew about departures, because she had mistaken them for beginnings. »)

[102] *Ibid*., p. 25. *GST*, p. 8 : « *Where to?* the click was meant to mean. » En italiques dans le texte.

Il arrive d'ailleurs souvent que, comme dans le roman d'Arundhati Roy, des personnages dans des situations apparemment anecdotiques soient montrés en train de chercher leur chemin. La récurrence du motif ne peut toutefois être anodine. Dans *In Arcadia*, Ben Okri décrit par exemple les foules qui évoluent dans la gare de l'Est avec « le sentiment d'avoir perdu quelque chose, d'être désorienté. » Il s'attarde également sur l'image d'un homme en train de chercher la direction à prendre :

> « Il vit un homme avec des lunettes épaisses, qui essayait de déchiffrer les mots écrits sur l'immense panneau. Il essayait d'y retrouver sa destination, de la voir clairement. Il replaçait ses lunettes, très concentré, couvert de sueur, sans pourtant y voir nettement. »[103]

Dans *Midnight's Children* de Salman Rushdie, Saleem confie avoir comme son père un sens de l'orientation déplorable.[104]

Dans *Biblique des derniers gestes* de Patrick Chamoiseau, le conteur Isomène Calypso, dans l'une de ses cantilènes, dit à propos de Balthazar Bodule-Jules : « On dit que celui qui sait où il va peut même garder les yeux fermés. Ouais. Mais lui, il ne savait pas où il allait et il gardait les yeux ouverts. »[105]

Celui pour qui aucun chemin n'est établi d'avance doit lui-même inventer sa route. Sa liberté ne peut naître que de son manque.

Plus sombre et plus cynique, Kourouma, dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, aborde également le thème de l'orientation/désorientation. Maclédio, le ministre de l'Orientation du dictateur Koyaga, est en effet un personnage instable, incapable de décider lui-même du sens que doit prendre sa vie. Persuadé qu'il doit trouver son homme de destin, celui qui saura lui montrer la voie à suivre, il vit en opportuniste, attachant sa vie successivement aux personnages les plus divers. Il se compromet régulièrement avec les personnages les plus vils, changeant de camp dès qu'il estime que celui qu'il sert n'est pas le plus digne d'être admiré. Il est par ailleurs le dépositaire d'un savoir occidental perverti et approximatif. En effet, s'il a étudié avec succès à l'École primaire supérieure de la colonie, et a, en France, préparé un mémoire sur la civilisation

---

[103] Ben Okri, *En Arcadie*, *op. cit.*, p. 281. *In Arcadia*, *op. cit.*, p. 214 : « He saw a man with thick glasses, struggling to make out the words on the giant console. Struggling to make out his destination, to see it clearly. He was adjusting his glasses, straining, sweating, and still he couldn't see clearly. »
[104] Salman Rushdie, *Les enfants de minuit*, *op. cit.*, p. 105-106. *Midnight's Children*, *op. cit.*, p. 73.
[105] Patrick Chamoiseau, *Biblique des derniers gestes*, *op. cit.*, p. 753.

paléonégritique, il a échoué quatre fois au baccalauréat et n'a jamais terminé sa thèse. Si Koyaga, dépourvu de toute éducation, peut par comparaison le prendre pour un intellectuel, il est en tout cas très ironique qu'il soit promu au rang de ministre de l'Orientation. Lui-même se montre en effet incapable de diriger sa propre vie et les connaissances qu'il a à offrir sont partielles et médiocres. Avec l'association du quasi-analphabète Koyaga, doué seulement dans l'art du meurtre, et de l'opportuniste à demi éduqué Maclédio, on peut bien imaginer quel genre de direction prend la République du Golfe…[106]

Dans *Transit* de Waberi, Bachir, enfant-soldat naïf et sans éducation qui accompagne Harbi, est lui aussi désorienté dans Roissy. N'ayant guère de moyens de se repérer, il ne peut que suivre Harbi, considérant que lui seul sait comment agir ici. Le lecteur pourtant sait le peu de certitudes que possède ce guide de fortune. Mais, déjà à Djibouti, Bachir était sans direction. Orphelin et sans protection, il est devenu un enfant-soldat, la guerre étant sa seule raison d'être. Une fois démobilisé, il s'est retrouvé sans but dans un pays dominé par le chaos et c'est par hasard, que lors de troubles il a échoué à l'ambassade de France où Harbi l'a fait passer pour son fils pour l'emmener en France. Bachir, comme Birahima dans *Allah n'est pas obligé* de Kourouma, parce qu'il ne bénéficie plus d'une protection familiale, est livré à lui-même dans le chaos d'un pays malmené par la guerre civile. Désorienté, sans perspective autre que celle de survivre, il est condamné à l'errance, mais une errance absurde qui n'a rien de celle des nomades.

Dans les romans de Chamoiseau, et notamment dans *Texaco*, se pose également la question de l'orientation. La figure du *driveur*, déjà évoquée à propos de la folie, semble en effet incarner la perte de repères la plus douloureuse. Le *driveur* est celui qui « va au-delà et plus vite. *Mais vers quoi ?* Il l'ignore. »[107] Dans *Texaco*, Marie-Sophie rapporte que bien souvent son destin est de mourir à un carrefour, n'ayant pu se décider pour un chemin à suivre, déchiré de ne pouvoir

---

[106] Birahima, le héros de *Allah n'est pas obligé*, semble lui aussi avoir bien du mal à se diriger. Devenu orphelin, il traverse le Libéria et la Sierra Leone en proie au chaos pour retrouver sa tante. D'obstacle en obstacle, il est sans cesse retardé, détourné de sa route. Après plusieurs années d'errance, il arrive au camp où sa tante est morte de la malaria. Il ne vivra donc pas avec elle au Libéria comme cela était prévu. Dans les dernières pages du roman, il accompagne son cousin Mamadou sur la route « rectiligne » d'Abidjan (Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil, 2000, p. 232). Est-ce enfin la bonne direction ? Birahima atteindra-t-il la capitale ? Cela reste ouvert. (Voir *Quand on refuse, on dit non*, Paris, Seuil, 2004.)

[107] Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, *op. cit.*, p. 194.

prendre toutes les directions à la fois. Or Chamoiseau explique dans une interview que le *driveur* « représente celui qui vit une identité créole, sans pouvoir la comprendre, ni l'assumer »[108]. La désorientation n'est pas pour l'auteur la conséquence d'une identité plurielle, mais bien plutôt celle d'une incapacité à donner un sens à cette pluralité. Et le *driveur* devient fou de ne pas savoir articuler la complexité de l'identité.

2.4. La terre sous leurs pieds

Souvent, dans des moments de crise, les personnages ont l'impression que l'espace autour d'eux devient incertain, même lorsqu'eux-mêmes ne se déplacent pas. Ainsi dans *Balbala*, premier roman d'Abdourahman Waberi, Waïs, pris d'un violent mal de tête et obsédé par les images de la pauvreté de son pays, a-t-il le sentiment que le monde autour de lui vacille : « [L]e plafond continue de tanguer. Vortex. Le sol tourbillonne à son tour, se déchire par endroits. »[109] Dans *Infinite Riches* de Ben Okri, Azaro assiste à la renaissance du dieu du chaos et aux perturbations que cela entraîne : « Brusquement, l'air fut pris de convulsions. La route pencha, s'arqua pour devenir un serpent fiévreux. Tout se mit à trembler comme lors d'un tremblement de terre. Des gouffres s'ouvrirent lorsque la route sembla s'arracher au sol comme un animal enragé. »[110] Dans *A House for Mr. Biswas* de V.S. Naipaul, Mohun éprouve aussi ce sentiment que le monde autour de lui, y compris sa maison, sont des refuges instables :

> « À chaque pas, surtout ceux de Shama, il sentait le plancher trembler. Lorsqu'il fermait les yeux, il éprouvait une sensation de vertige, d'oscillation. En hâte, il les rouvrait pour

[108] Voir Dominique Chancé, « Entretien avec Patrick Chamoiseau. Février 1997, à Fort-de-France, Martinique », *L'auteur en souffrance*. *Essai sur la position et la représentation de l'auteur dans le roman antillais contemporain (1981-1992)*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, p. 201. Notons qu'ici, Chamoiseau emploie l'expression « identité créole » au sens d'identité hybride, en complexe, en mouvement. Le terme « créole », qui a l'origine désignait les Blancs de la Caraïbe, a évolué.

[109] Abdourahman Waberi, *Balbala*, *op. cit.*, p. 36.

[110] Ben Okri, *Infinite Riches*, London, Phoenix House, 1998, rééd. 1999, p. 291-292 : « Convulsions rent the air. The road swayed, arched its back, and became a feverish snake. Everything shook as if it were an earthquake. Pits opened as the road seemed to wrench itself up like a maddened animal. » Ma traduction.

> s'assurer que le plancher n'avait pas fléchi davantage, que la maison tenait encore debout. »[111]

Dans *Les soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma, les crises intérieures des personnages ou les moments dramatiques trouvent presque toujours écho dans le déchaînement des éléments. Ainsi, dans les deux premiers chapitres, plus l'humeur de Fama se détériore, plus les menaces d'orage semblent se préciser. En outre, le vocabulaire utilisé pour caractériser les bouleversements des indépendances emprunte largement au lexique des intempéries et des catastrophes naturelles : « le soleil des Indépendances maléfiques remplissait tout un côté du ciel, grillait, assoiffait l'univers pour justifier les malsains orages des fins d'après-midi » ; « les soleils des Indépendances s'étaient annoncés comme un orage lointain » ; « comme une nuée de sauterelles les Indépendances tombèrent sur l'Afrique ».[112]

Salman Rushdie dans *The Ground beneath her Feet* fait de l'incertitude de l'espace un thème central de son roman, la terre sous les pieds de ses personnages n'étant jamais assurée. Dans les premières pages du roman, la célèbre et adulée chanteuse Vina Apsara – qui va disparaître quelques heures plus tard dans un tremblement de terre – semble perdue et sans repères :

> « […] elle faisait de nouveaux débuts, une carrière solo sans Lui, pour la première fois depuis des années, elle était en tournée sans Ormus, alors rien d'étonnant qu'elle fût désorientée et déséquilibrée la plupart du temps. […] Désorientation : perte de l'Orient. Et d'Ormus Cama, son soleil. »[113]

---

[111] V.S. Naipaul, *Une maison pour monsieur Biswas*, *op. cit.*, p. 567. *A House for Mr. Biswas*, *op. cit.*, p. 610 : « At every footstep, particularly Shama's, he could feel the floor shake. When he closed his eyes he experienced spinning, swaying sensation. Hurriedly he opened them again to reassure himself that the floor had not sunk further, that the house still stood. » On retrouve un épisode très proche dans *The Mimic Men* où Ralph Singh est angoissé à l'idée que sa maison puisse s'écrouler : « Je fus saisi de craintes au sujet de la solidité de notre vieille maison en bois. […] Dès que je m'allongeais sur mon lit, mon cœur battait plus vite, et je prenais ces battements pour les tremblements de la maison. Par moments, le vertige s'emparait de moi ; j'avais l'impression que le plafond et les murs allaient s'effondrer sur moi ; je sentais basculer mon lit et je m'y accrochais, baigné d'une sueur froide, jusqu'à ce que la crise fût passée. » (V.S. Naipaul, *Les hommes de paille*, *op. cit.*, p. 194. *The Mimic Men*, *op. cit.*, p. 158 : « My obsession took an odd turn. I developped the fear that our old timber house was unsafe. […] As soon as I lay down on my bed my heart beat faster, and I mistook its throbbing for the shaking of the house. At times my head swam; ceiling and walls seemed about to cave in on me; I felt my bed tilt and I held on in a cold sweat until the disturbance passed. »)

[112] Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, *op. cit.*, p. 11 et 24.

[113] Salman Rushdie, *La terre sous ses pieds*, *op. cit.*, p. 12-13. *The Ground beneath her Feet*, *op. cit.*, p. 5 : « she was making a new start, a solo career without Him, for the first time in years she was on the road without Ormus, so it wasn't really surprising that she was disorientated and off balance most of the time. […] Disorientation : loss of the East. And of Ormus Cama, her sun. »

Vina est à moitié indienne, à moitié américaine, toujours entre plusieurs mondes, toujours avec un sentiment d'inconfort et d'incomplétude. Mais son personnage n'est pas isolé dans un monde cohérent et plein. Au contraire, il se détache sur un décor qui lui renvoie sans cesse son image. L'Inde, comme le monde, sont parcourus de fractures, de blessures, d'hésitations et de tremblements. Sans cesse, le narrateur évoque les tremblements et les fissures qui agitent l'univers :

> « On ne peut pas diviser et trancher sans arrêt – Inde-Pakistan, Maharashtra-Gujarat – sans qu'on en ressente les effets dans la cellule familiale, le couple qui s'aime, l'âme cachée. Tout commence à bouger, à changer, à instaurer des partitions, à se séparer par des frontières, à se fendre, se refendre, se désintégrer. Les forces centrifuges commencent à tirer plus que leurs opposées centripètes. La gravité meurt. Les gens s'envolent dans l'espace. »[114]

Instabilité individuelle et instabilité nationale sont liées et se reflètent dans les représentations de l'espace. Dans le monde postcolonial, plus rien n'est sûr, pas même le sol sur lequel on marche. L'immigrant en a une conscience particulièrement aiguë, comme le montre la réaction d'Ormus Cama à son arrivée en Angleterre :

> « Au moment où il pose pied sur Heathrow, il succombe à l'illusion que rien n'est solide, que rien n'existe hormis ce morceau de béton sur lequel son pied est posé en ce moment. […] Alors que ses pieds avancent maladroitement, il sent des petits morceaux d'Angleterre se solidifier sous eux. Ses empreintes sont les seuls points fixes de son univers. […] Tout doit être rendu réel, pas à pas, se dit-il. C'est un mirage, un monde de fantômes, qui ne devient réel qu'à notre contact magique, notre pas aimant, notre baiser. Nous devons l'imaginer pour qu'il existe de haut en bas. »[115]

Rien n'est donné, rien n'est fixé pour toujours, tout est à créer, à inventer, tâche terrible et liberté infinie tout à la fois. L'insécurité ouvre les portes de la nouveauté. Sans doute la désorientation est d'abord un phénomène déstabilisant, mais le narrateur envisage pourtant une autre façon de la considérer, supposant qu'elle peut aussi devenir une condition de la liberté et de la découverte :

---

[114] *Ibid.*, p. 159. *GBF*, p. 164 : « You can't just keep dividing and slicing – India-Pakistan, Maharashtra-Gujarat – without the effects being felt at the level of the family unit, the loving couple, the hidden soul. Everything starts shifting, changing, getting partitioned, separated by frontiers, splitting, re-splitting, coming apart. Centrifugal forces begin to pull harder than their centripetal opposites. Gravity dies. People fly off into space. »

[115] *Ibid.*, p. 254-255. *GBF*, p. 268 : « As his foot alights upon Heathrow, he succombs to the illusion that nothing is solid, nothing exists except the precise piece of concrete his foot now rests upon. […] As his own feet move gingerly forward, he feels small pieces of England solidify beneath them. His footprints are the only fixed points in his universe. […] Everything must be made real, step by step, he tells himself. This is a mirage, a ghost world, which becomes real only beneath our magic touch, our loving footfall, our kiss. We have to imagine it into being, from the ground up. »

> « Pourtant une supposition. Que se passerait-il si toute l'affaire – s'orienter, savoir où l'on se trouve, etc. – si tout ça n'était qu'une escroquerie ? […] Supposez que vous deviez connaître le sentiment d'être perdu, dans le chaos et au-delà ; que vous deviez accepter la solitude, la peur bleue d'avoir perdu vos repères, la terreur vertigineuse de l'horizon qui tourbillonne comme la tranche d'une pièce de monnaie jetée en l'air. […] Mais imaginez seulement que vous l'ayez fait. Vous vous êtes aventuré au-delà des bords de la terre, ou sous cette chute d'eau mortelle, et c'était là : la vallée magique au bout de l'univers, le royaume béni de l'air. De la grande musique partout. Vous respirez la musique, maintenant c'est votre élément. C'est mieux pour vos poumons qu'un sentiment d''appartenance'. »[116]

Les Antilles, terres volcaniques sujettes aux cyclones, ont inspiré aux écrivains de ces régions bien des métaphores et des comparaisons. Le thème d'une nature violente et insécurisante est à la fois l'expression d'une réalité vécue et un support à des réflexions plus existentielles :

> « L'espace antillais, naturellement violent et imprévisible, est une source de comparaison inépuisable pour la caractérisation des personnages romanesques. L'image du volcan et du cyclone constituent deux éléments majeurs de la poétique spatiale antillaise et véhiculent un contenu symbolique très fort. »[117]

Le volcan apparaît ainsi comme un motif essentiel chez Édouard Glissant (*Le quatrième siècle*), Vincent Placoly (*Frères volcans, chronique de l'abolition de l'esclavage*), Daniel Maximin (*Soufrières*) mais aussi chez Patrick Chamoiseau (*Texaco*). L'éruption de la Montagne Pelée, qui détruisit Saint-Pierre en 1902, a bien sûr laissé des traces dans l'imaginaire, mais l'évocation du volcan sert souvent aussi à appuyer la réflexion sur l'instabilité du territoire et des identités. Dans *Texaco*, la destruction de Saint-Pierre est aussi celle d'une certaine conception de la ville et par association d'une certaine conception de l'identité. Saint-Pierre était en effet la ville békée, ville de l'élégance mais aussi d'un certain élitisme. Elle s'était fondée sur une distinction assez claire entre centre et périphérie. Fort-de-France, où va se réfugier Esternome après l'éruption, n'était au départ qu'une ville de garnison qui s'est construite sans véritable plan établi, de manière quelque peu anarchique. Avec l'avènement de Fort-de-France s'ouvre

---

[116] *Ibid.*, p. 171-172. *GBF*, p. 176-177 : « But let's just suppose. What if the whole deal – orientation, knowing where you are, and so on – what if it's all a scam? […] Suppose you've got to go through the feeling of being lost, into the chaos and beyond; you've got to accept the loneliness, the wild panic of loosing your moorings, the vertiginous terror of the horizon spinning round and round like the edge of a coin tossed in the air. […] But just imagine you did it. You stepped off the edge of the earth, or through the fatal waterfall, and there it was: the magic valley at the end of the universe, the blessed kingdom of the air. Great music everywhere. You breathe the music, in and out, it's your element now. It feels better than 'belonging' in your lungs. »

[117] Françoise Simasotchi-Bronès, *Le roman antillais, personnages, espace et histoire : fils du chaos*, *op. cit.*, p. 151.

une ère nouvelle. L'identité martiniquaise, à l'image de la ville, se fera de récupérations, de bricolages et d'improvisations.

Le cyclone, élément climatique que le monde caraïbe ne saurait oublier, est également un motif romanesque fréquent. Dans les textes, il prend souvent les allures d'une force masculine, associée au viol et à la profanation.[118] Dans *La Belle Créole* de Maryse Condé, Hélène est violée par plusieurs de ses cousins pendant le cyclone Hugo en 1989. Quant à Milo Vertueux, le père de Dieudonné qui a abandonné sa mère dans la misère, il est lui aussi comparé au cyclone : « Après Hugo, on ne voyait, on n'entendait que lui à la télévision, à la radio. Éprouvait-il plus de pitié pour le saccage des bananeraies que pour celui qu'il avait causé dans la vie de son ancienne maîtresse ? »[119]

Toutefois, comme le démontre Françoise Simatchi-Bronès à propos de romans de Daniel Maximin et Gisèle Pineau, les catastrophes que sont volcans et cyclones annoncent aussi un renouveau possible. Ce qui se confirme d'ailleurs pour le roman de Maryse Condé et celui de Patrick Chamoiseau. En effet, Hélène, dans *La Belle Créole*, aura une fille des suites de ce viol collectif, une fille qu'elle appellera Huguette « comme par défi »[120]. Huguette, archétype de l'hybride antillaise, née d'un viol, d'un cyclone et d'un défi maternel. Et si l'histoire de Dieudonné se conclut par un suicide, Milo Vertueux, père insensible jusque là, reconnaît alors sa responsabilité et vient pleurer à l'enterrement du fils qu'il n'a finalement jamais approché.

Dans *Texaco*, la destruction de Saint-Pierre dans laquelle périt également Ninon, la femme aimée par Esternome, sert aussi de point de départ pour une nouvelle vie. Esternome, d'abord anéanti, finit par se résoudre à quitter les décombres pour commencer une vie nouvelle à Fort-de-France. C'est là qu'il rencontre Idoménée avec qui il aura une fille, Marie-Sophie, héroïne du roman et fondatrice du quartier de Texaco. L'éruption de la Montagne Pelée aura marqué une transition brutale, une destruction qui aura d'abord paru absolue avant que

---

[118] Dans *L'isolé soleil* de Daniel Maximin, l'avortement de Siméa est décrit comme un cyclone. (Daniel Maximin, *L'isolé soleil*, *op. cit.*, p. 113 : « Tout en déluge, en séisme et en raz de marée, le cyclone de 1928 vient de repasser onze ans après au pays de mon corps ; la maison de mon ventre culbutée, son cœur éventré, mes rues encombrées de débris de toutes sortes, mes artères déracinées. Toute ma terre dévastée, vagin roussi. Ton cadavre arraché à mes décombres. ») Dans *L'espérance-Macadam* de Gisèle Pineau, Eliette est violée par son père surnommé Ti-Cyclone peu avant le grand cyclone de 1928. (Gisèle Pineau, *L'espérance-Macadam*, Paris, Stock, 1995.)

[119] Maryse Condé, *La Belle Créole*, Paris, Mercure de France, 2001, p. 183.

[120] *Ibid.*, p. 24.

des cendres ne se relève Esternome, père de celle qui saura donner toute sa force à un nouvel art de vivre créole. L'instabilité de l'espace semble ainsi répondre à l'instabilité de l'hybride : liée à la violence, à l'excès, à l'extrême, destructrice du monde ancien et de ses repères, mais portant en germe la possibilité de nouvelles constructions.

2.5. Le brouillage de l'espace

Mais l'espace n'est pas seulement marqué par la violence, il est aussi un espace brouillé. Quand ce n'est pas la terre qui tremble, c'est le paysage qui devient ambivalent, changeant et parfois illisible. Ainsi, alors que Chamoiseau et Condé (et beaucoup d'autres auteurs antillais) insistent dans leurs romans sur la violence des éléments, Naipaul, lui, préfère développer une poétique de la déliquescence et de la liquéfaction. Comme l'analyse très bien Dominique Chancé, l'univers dans lequel évolue Mr. Biswas (*A House for Mr. Biswas*) n'est que de marais, de cases en pisé, de pluies torrentielles et d'angoisses de noyade. Son fantasme de maison est un rêve de solidité face à la déliquescence du monde.[121]

Dans *Les soleils des indépendances*, Ahmadou Kourouma définit lui aussi un espace marqué par la désagrégation et la putréfaction. Florence Paravy note dans *L'espace dans le roman africain francophone* l'importance dans le premier roman de Kourouma du motif de la boue et montre comment celui-ci exprime l'hybridité malsaine de la société.[122]

---

[121] Dominique Chancé, *Les fils de Lear. E. Glissant (Martinique), V.S. Naipaul (Trinidad), J.E. Wideman (États-Unis)*, Paris, Karthala, 2003, p. 37 : « L'angoisse de Mr. Biswas est élémentaire. Il cherche un matériau qui dure, qui permette de laisser une trace. À l'inverse, le marécage promet l'enlisement, la noyade. Le chaos est la forme meuble, perméable, instable du monde ; il ne permet pas d'inscrire un signe. L'univers, en tant que matière, demeure rétif à toute empreinte, à toute trace humaine. ».

[122] Florence Paravy, *L'espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 333-334 : « Si la boue est ainsi l'une des images privilégiées de cet univers à la corruption organique, politique, morale…, c'est qu'elle est un archétype de l'hybridité malsaine. L'hybridité n'est pas en soi un schème négatif ; il existe un imaginaire de la 'vigueur hybride', comme l'appellent les biologistes. Cependant la rencontre de la terre et de l'eau, si elle peut donner l'argile à modeler, crée aussi la boue qui souille. Les catégories matérielles ne fusionnent pas dans la création, elles se confondent et se dissolvent en un mélange malsain qui inspire le dégoût. C'est cette constellation symbolique de l'hybridité que l'on rencontre dans *Les Soleils des Indépendances*. La capitale de la Côte des Ébènes se noie dans la boue, mais ce n'est que l'un des symptômes de la 'bâtardise', autre variante symbolique de l'hybridité morbide. » On notera également que dans *Dangerous Love* de Ben Okri, le peintre Omovo est fasciné par une mare de boue qui devient le point de départ d'une réflexion sur la société dans laquelle il vit.

Dans *The God of Small Things* d'Arundhati Roy, l'espace est changeant et insaisissable, incontrôlable. Plusieurs motifs – la mousson, la Maison de l'Histoire, le fleuve – en témoignent au travers de descriptions fortement symboliques.

Les deux moments clés du roman, les morts de Sophie et Velutha en 1969 et le retour de Rahel à Ayemenem en 1989, ont lieu pendant la mousson, une période où l'espace se brouille, où les limites semblent s'abolir :

> « Mais dès le début du mois de juin éclate la mousson du sud-ouest […]. La campagne se couvre d'un vert impudique. Les démarcations s'estompent au fur et à mesure que s'enracinent et fleurissent les haies de manioc. Les murs de brique prennent des tons vert mousse. Les vignes vierges montent à l'assaut de poteaux électriques. Les pousses rampantes vrillent la latérite des talus et envahissent les chemins inondés. »[123]

Dans cette atmosphère où les frontières entre nature et bâti, vivant et mort, se brouillent, Rahel et Estha se retrouvent sans pour autant pouvoir donner un sens à leur vie. La mousson incarne l'incertain, le trouble, la transgression possible, l'espoir d'un renouveau, mais aussi les tempêtes de la destruction. Elle symbolise le brouillage des repères identitaires.

La Maison de l'Histoire, une maison abandonnée, a été baptisée ainsi par les enfants, suite à une conversation avec leur oncle Chacko. Celui-ci leur a raconté que l'Histoire était comme « une vieille maison dans la nuit », dans laquelle ils ne pourraient jamais entrer en raison de leur « anglophilie », de leur identité troublée.[124] Les enfants, qui ont besoin d'images concrètes, s'imaginent alors qu'il s'agit de cette vieille maison de l'autre côté du fleuve, autrefois une riche et belle demeure, mais au temps du récit, en ruines. Espace à la fois fascinant et effrayant, la Maison de l'Histoire attire les enfants qui sentent confusément qu'il n'y a de place pour eux dans ce monde qu'à condition de pouvoir conquérir cet espace. Mais lorsqu'ils le tentent effectivement, l'aventure se termine en tragédie : Sophie meurt noyée, Velutha est assassiné. Velutha, qui d'ailleurs, avait lui aussi cru pouvoir trouver refuge dans cette maison. La

---

[123] Arundhati Roy, *Le dieu des petits riens*, *op. cit.*, p. 15. *The God of Small Things*, *op. cit.*, p. 1 : « But by early June the south-west monsoon breaks [...]. The countryside turns an inmodest green. Boundaries blur as tapioca fences take root and bloom. Bricks wall turn mossgreen. Pepper vines snake up electric poles. Wild creepers burst through laterite banks and spill across the flooded roads. »

[124] *Ibid.*, p. 82 : « ils étaient tous anglophiles, [...] une vraie tribu d'anglophiles. Mis dès le départ sur le mauvais chemin, coupés de leur passé, incapables de revenir sur leurs pas parce que leurs empreintes avaient été effacées. » *GST*, p. 52 : « they were all Anglophiles [...] a *family* of Anglophiles. Pointed in the wrong direction, trapped outside their own history, and unable to retrace their steps because their footprints had been swept away. » En italiques dans le texte.

transgression de ces personnages condamnés à rester des « petits riens » est sévèrement punie. Leur tentative d'accéder à l'Histoire est vaine. Des années plus tard, lorsque Rahel revient à Ayemenem, sans doute pour faire la paix avec un passé qu'elle ne comprend pas, la Maison de l'Histoire n'a plus rien à lui offrir : elle a été transformée en hôtel de luxe pour touristes et a été rebaptisée « Héritage ». L'Histoire a été tronquée, maquillée pour satisfaire des besoins économiques en même temps que les fantasmes occidentaux, elle s'est figée sous les apparences d'un masque lisse et décevant. La maison, espace autour duquel s'est joué l'avenir et l'identité de Rahel et Estha, aura donc connu deux dégradations : la première, celle de l'oubli et de la négligence, la seconde celle de la récupération et de la déformation.

Autre espace à la forte charge symbolique : le fleuve Menachaal. Gardien de la Maison de l'Histoire, il est lui aussi, pendant l'enfance des jumeaux, un élément à la fois prometteur et menaçant. D'un côté, il feint d'accueillir les enfants avec bienveillance (« le premier tiers du fleuve était leur ami », il les laisse même le traverser à plusieurs reprises. De l'autre, lorsqu'ils veulent plus que ramener comme trophée des « petits riens » (« une pierre, une brindille ou une feuille »), il rappelle cruellement qu'on ne peut lui faire confiance, emportant Sophie Mol qui meurt noyée.

Par ailleurs son image évolue avec le temps. En effet, vingt ans plus tard, le fleuve de tous les possibles, qui faisait rêver et trembler à la fois, n'est plus qu'« un mince cordon d'eau bourbeuse » : « Jadis, le fleuve avait eu le pouvoir de faire monter la peur. De changer des vies. Aujourd'hui il avait perdu sa vigueur, rentré ses crocs. Ce n'était plus qu'un long ruban vert et fangeux charriant des déchets nauséabonds jusqu'à la mer. »[125] Sa dégradation est due à la construction d'un barrage ainsi qu'aux « pesticides achetés grâce à l'argent de la Banque mondiale »[126]. Un peu comme la Maison de l'Histoire, il a perdu de sa violence et de son mystère, non pas pour devenir inoffensif, mais pour présenter un nouveau visage de la mort : cette fois, il s'agit d'une mort plus insidieuse, celle entraînée par les méfaits de la mondialisation.

---

[125] *Ibid.*, p. 173-174. *GST*, p. 124 : « A thin ribbon of thick water »; « Once it had had the power to evoke fear. To change lives. But now its teeth were drawn, its spirit spent. It was just a slow, sludging green ribbon lawn that ferried fetid garbage to the sea. »
[126] *Ibid.*, p. 30. *GST*, p. 13 : « pesticides bought with World Bank loans ».

Dans ce roman, l'espace qui se dégrade est symbolique d'un rapport à l'identité de plus en plus complexe. Les « petits », les exclus de l'Histoire, sont confrontés à un espace trompeur et changeant, qui ne cesse de leur jouer des tours. Par ailleurs – et c'est là l'une de particularités du roman d'Arundhati Roy – les bouleversements liés à la mondialisation le font évoluer vers un espace aux apparences moins violentes mais au potentiel encore plus dégradé.

Chez Maryse Condé, les descriptions de l'espace sont généralement laconiques et mettent l'accent sur les réalités sociales plutôt que sur les paysages.[127] Il est très rare que les villes prennent l'allure de labyrinthes et la désorientation identitaire des personnages se détache sur des paysages souvent misérables, mais généralement sans grand mystère. L'indéchiffrable n'est pas tant dans le paysage que dans les relations entre humains, qui, elles, sont presque toujours problématiques, ou dans le fonctionnement des sociétés étrangères. Les seules allusions à l'illisible de l'espace sont liées aux conditions climatiques. Celles-ci sont en effet fréquemment associées à un brouillage de la vision. Ainsi, dans *Desirada*, le soleil oblitère le paysage :

> « Quand elle fermait les yeux, elle ne voyait que du blanc, du blanc comme si le soleil l'éblouissait encore, comme si elle ne pouvait l'oublier et tolérer la sauvagerie avec laquelle il dévorait tout ce qui se trouvait autour de lui, les fleurs, les arbustes, les arbres, le goudron des routes, les ponts à cheval sur les rivières, les mornes, les montagnes et l'immensité de la mer elle-même, pour ne laisser à leur place que ce scintillement monotone à force et aveuglant. »[128]

Dans ce roman qui décrit une quête identitaire sans réponse, le climat semble toujours refléter l'incertain. Ainsi, à Paris, c'est le brouillard, parfois la pluie ou la neige qui perturbent la vision : « À sa descente d'avion, Marie-Noëlle ne trouva pas beau le ciel couvert, enveloppant de Paris. Ni bienfaisant, le brouillard qui embrouillait la vision. »[129] De sa première venue dans la capitale française, Marie-

---

[127] Monique Blérald-Ndagano, *L'œuvre romanesque de Maryse Condé : féminisme, quête de l'Ailleurs, quête de l'Autre*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 2000, p. 141 : « L'auteur s'attarde beaucoup, non pas sur le paysage, mais essentiellement sur l'aspect socio-économique de ces villes, c'est-à-dire qu'elle fait une description qui se voudrait plus objective que subjective, plus matérielle et sociale qu'intellectuelle. » Notons par ailleurs que Véronica dans *En attendant le bonheur* est très explicite : « Touriste peut-être. Mais d'une espèce particulière à la découverte de soi-même. Les paysages, on s'en fout. » (Maryse Condé, *En attendant le bonheur*, *op. cit.*, p. 20)

[128] Maryse Condé, *Desirada*, *op. cit.*, p. 217. Dans *La colonie du nouveau monde*, Tiyi est réveillée par « l'écharde pointue du soleil » : « Les rayons de midi tombant à la verticale pétrifiaient le paysage. Éblouie par tout cet éclat, elle ne sut plus pendant un moment qui elle était. » (Maryse Condé, *La colonie du nouveau monde*, *op. cit.*, p. 9)

[129] Maryse Condé, *Desirada*, *op. cit.*, p. 237.

Noëlle garde par ailleurs le souvenir de la neige recouvrant la ville de blanc, bien qu'elle admette que cela ait été peu probable pour un premier novembre. Comme pour le narrateur de *The Enigma of Arrival* on pourrait penser que les personnages perçoivent dans les circonstances atmosphériques des échos à leurs propres émotions… quitte éventuellement à imaginer une neige improbable.

Dans *Grimus*, Salman Rushdie développe ce thème sur le mode du fantastique. Lorsque Flapping Eagle et Virgil Jones traversent la montagne de Calf, ils sont affectés par une distorsion de la vision. Les Gorfs, monstres aux allures de grenouille, jouent en effet à perturber les sens en parasitant l'esprit des voyageurs. C'est à partir des propres souvenirs, des propres démons intérieurs de Flapping Eagle, qu'ils créent un univers en forme d'énigme. Pour résoudre l'énigme et se sauver, le héros doit faire un énorme effort de volonté, reconnaître et réordonner ses souvenirs et ainsi surmonter ses démons. La distorsion de l'univers est ici, on le voit, directement liée à la question de l'identité.

2.6. Labyrinthes

L'anthropologue Serge Gruzinski, pour parler des métissages au Mexique espagnol, utilise cette métaphore du labyrinthe :

> « Déduire, inventer, apprendre… Si dans l'exploration des labyrinthes on ne dispose que d'une vision partielle de la situation globale, la nécessité d'avancer oblige à multiplier les prouesses d'astuce et d'habileté. Elle requiert une mobilisation constante des capacités intellectuelles et créatrices. Les individus et les groupes doivent tisser des analogies plus ou moins poussées, plus ou moins superficielles entre les bribes, les fragments et les éclats qu'ils parviennent à recueillir. »[130]

Le labyrinthe, lieu d'invention, de ruse, de détours, lieu où les fragments doivent être ordonnés pour envisager un sens, jamais complètement donné, jamais achevé – lieu de l'hybride par excellence. Et effectivement, dans plusieurs romans postcoloniaux, les difficultés à se repérer, le caractère trompeur de l'espace sont évoqués à travers ce motif classique.

Chez Rushdie, les grandes villes sont souvent assimilées à des labyrinthes. Ceci n'a d'ailleurs rien de très original : Franz Kafka, Oscar Wilde, Charles Dickens, Michel Butor, James Joyce, John Dos Passos et bien d'autres ont largement développé ce thème. La ville-labyrinthe est en effet l'un des motifs de la

[130] Serge Gruzinski, *La pensée métisse*, Paris, Fayard, 1999, p. 85.

modernité (et de la postmodernité), qui correspond à l'hypertrophie des villes au 20ème siècle ainsi qu'au sentiment de vertige de l'homme face à un monde en train de changer de manière très rapide.[131] Rushdie ne fait là que prolonger une tradition déjà établie. Dans *The Satanic Verses*, le labyrinthe semble lié aux affres de la quête identitaire, mais Rushdie renverse le schéma traditionnel en proposant que la réconciliation avec soi-même ne soit pas liée à la sortie du labyrinthe, mais au contraire à l'acceptation de celui-ci. En effet, si Elloween Deeowen, la déesse fascinante et monstrueuse de la ville de Londres, prend les allures d'un labyrinthe impitoyable pour Gibreel[132], c'est parce que celui-ci refuse sa logique. En effet, Gibreel ne rêve que de clarté, il veut des oppositions distinctes entre le bien et le mal, comme entre le jour et la nuit. Tout ce qui est hétérogène, ambigu, changeant le terrifie. Et si Londres lui paraît diabolique, c'est justement parce que les oppositions y sont toujours floues :

> « Flottant sur un nuage, Gibreel pensa que le flou moral des Anglais venait de la météorologie. 'Quand il ne fait pas plus chaud le jour que la nuit, raisonna-t-il, quand la lumière n'est pas plus claire que l'obscurité, quand la terre n'est pas plus sèche que la mer, alors il est évident que les gens perdent le pouvoir de faire des distinctions, et commencent à tout considérer – partis politiques, partenaires sexuels, croyances religieuses – comme du pareil-au-même, rien-à-choisir, à-prendre-ou-à-laisser. Quelle folie ! »[133]

Pris dans son rôle d'archange, il décide de sauver la ville qui lui semble perdue et en parcourt les rues, aidé d'un guide auquel il attribue des fonctions magiques, le *Guide de Londres de A à Z*. Son but : clarifier, identifier, organiser. Mais la ville résiste, toujours mouvante et impossible à cerner : « Mais la ville dans sa

---

[131] André Peyronie note d'ailleurs dans un article sur le mythe du labyrinthe : « Le recours à l'image du labyrinthe dans les descriptions de ville est un cliché très commun dans les textes modernes. L'on peut penser d'ailleurs qu'avec la révolution industrielle, la ville est devenue le lieu le plus courant du sentiment du labyrinthe et qu'elle tient désormais le rôle qu'a longtemps eu la forêt. » (in Pierre Brunel, (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éditions du Rocher, 1988, 2ème édition augmentée 1994, p. 934.)

[132] Lorsqu'il arrive pour la première fois à Londres, Gibreel, poursuivi par le fantôme de Rekha Merchant, essaie de lui échapper à travers le dédale du métro, mais la ville et le métro ne cessent de se transformer : « ce monde souterrain dans lequel les lois de l'espace et du temps avaient cessé d'exister » ; « il était obligé de replonger dans ce labyrinthe infernal, ce dédale sans issue, pour continuer son héroïque fuite. », in Salman Rushdie, *Les versets sataniques*, *op. cit.*, p. 222. *The Satanic Verses*, *op. cit.*, p. 201 : « that subterranean world in which the laws of space and time had ceased to operate » ; « he was obliged to plunge back into that hellish maze, that labyrinth without a solution, and continue his epic flight. »

[133] *Ibid.*, p. 385-386. *SV*, p. 354 : « Gibreel Farishta floating on his cloud formed the opinion that the moral fuzziness of the English was meteorologically induced. 'When the day is not warmer than the night', he reasoned, 'when the light is not brighter than the dark, when the land is not drier than the sea, then clearly a people will lose the power to make distinctions, and commence to see everything – from political parties to sexual partners to religious beliefs – as much-the-same, nothing-to-chose, give-or-take. What folly! »

corruption refusait de se soumettre à la domination des cartographes, elle changeait de forme à volonté et sans prévenir, empêchant Gibreel d'entreprendre sa quête de la façon systématique qu'il aurait préférée. »[134] Ici c'est bien la ville qui est hybride, en perpétuelle métamorphose et refusant les logiques lui assignant une place définie. Gibreel, à l'opposé, est celui qui, en dépit de ses expériences, refuse l'hybridité. Il mourra de fait de cette folie.

Par son obsession de clarté et de maîtrise, Gibreel n'est pas sans évoquer le narrateur de *The Enigma of Arrival*[135] de V.S. Naipaul. À son arrivée dans le Wiltshire, en Angleterre, le narrateur de *The Enigma of Arrival* connaît lui aussi des difficultés à s'orienter :

> « Le premier après-midi, descendu par la voie escarpée, que protège le rideau d'arbres, il me fallut, une fois arrivé aux bâtiments de ferme, demander mon chemin pour Stonehenge. De là-haut, à l'endroit du panorama, tout paraissait simple. Mais ensuite les vallonnements avaient succédé aux vallonnements, les versants aux versants ; les creux, les sentiers avaient été cachés ; en bas, où la boue et les longues flaques rendaient la marche difficile, étiraient les distances, et où les sentiers semblaient se multiplier, certains à partir du large chemin de la vallée, je ne m'y retrouvai plus. Quelle question simple, cependant, dans cette campagne vide ; et je n'ai jamais oublié depuis que le premier jour, je demandai mon chemin à quelqu'un. Était-ce Jack ? Je ne fis pas attention à mon interlocuteur ; j'étais plus occupé par le caractère étranger pour moi de la promenade, ma propre étrangeté, et l'absurdité de ma question. »[136]

Le paysage du Wiltshire, inhabituel, ne lui offre guère de repères, mais plus frappante encore est son attitude même. En effet, un peu à l'instar de Gibreel, le narrateur de *The Enigma of Arrival*, pendant une grande partie de sa vie, souhaite maîtriser les choses, oublier le caractère discontinu et fragmentaire de son expérience. La couleur de sa peau le distinguant déjà dans l'Angleterre rurale, il ressent comme une humiliation encore plus terrible le fait de se perdre et de devoir demander son chemin. Plusieurs fois, cherchant à caractériser son attitude

---

[134] *Ibid.*, p. 357. *SV*, p. 327 : « But the city in its corruption refused to submit to the dominion of the cartographers, changing shape at will and without warning, making it impossible for Gibreel to approach his quest in the systematic manner he would have preferred. »

[135] Catherine Cundy fait d'ailleurs le rapprochement entre les deux romans, tentant d'analyser *The Satanic Verses* par comparaison avec *The Enigma of Arrival*. D'après elle, les difficultés des migrants sont abordées selon des images et des scénarios similaires, mais les points de vue et les conclusions diffèrent. Voir Catherine Cundy, *Salman Rushdie*, *op. cit.*, p. 68.

[136] V.S. Naipaul, *L'énigme de l'arrivée*, *op. cit.*, p. 16-17. *The Enigma of Arrival*, *op. cit.*, p. 14-15 : « The first afternoon, when I reached the farm buildings, walking down the steep way, beside the windbreak, I had to ask the way to Stonehenge. From the viewpoint at the top, it had seemed clear. But from that point down had risen against down, slope against slope; dips and paths had been hidden; and at the bottom, where mud and long puddles made walking difficult and made the spaces seem bigger, and there appeared to be many paths, some leading off the wide valley way, I was confused. Such a simple enquiry, though, in the emptiness; and I never forgot that on the first day I had asked someone the way. Was it Jack? I didn't take the person in; I was more concerned with the strangeness of the walk, my own strangeness, and the absurdity of my enquiry. »

lors de son arrivée en Angleterre, le narrateur estime qu'il aurait pu être comparé « à un homme qui voudrait connaître une ville rien qu'en étudiant le plan »[137], proche en cela de l'attitude de Gibreel voulant maîtriser la ville de Londres à l'aide de son guide de A à Z. Toutefois, contrairement à Gibreel, il est capable d'évolution et il apprendra à aimer la logique autre de son nouvel environnement.

Abdourahman Waberi évoque également la désorientation liée à l'exil. Dans *Transit*, Harbi se sent « perdu dans les boyaux de l'aéroport de Roissy »[138], alors qu'il a déjà voyagé plusieurs fois en France et connaît bien cet aéroport. Mais pour la première fois, il ne vient ni pour étudier, ni pour faire du tourisme, il est un réfugié et cette condition est extrêmement déstabilisante. Traumatisé par la perte de sa famille et les conditions dans lesquelles il a dû quitter son pays, il doit en plus inventer une nouvelle vie, bâtir un chemin dans un monde hostile : « je dois trouver une personne charitable qui m'aidera à déposer ma demande d'asile, à ne pas me perdre dans le dédale administratif de ce fichu Ofpra (Office de protection des réfugiés et des apatrides), le sésame de tout candidat à l'exil. »[139] Ayant conscience que son destin est à l'image de celui de tant d'autres, il perçoit l'exil et ses difficultés tant matérielles qu'émotionnelles comme un vaste labyrinthe. Il décrit ainsi les exilés du monde :

> « Ils vont où les vents les poussent, avec la crasse et la charogne pour compagnie. Ils s'égarent dans le dédale des déveines, les ouragans les jetant dans le cul-de-basse-fosse, dans le fond noir de l'épreuve et jusque dans des contrées jamais ouïes encore dans leur ancienne vie comme la Finlande, l'Islande ou l'Alaska. »[140]

À l'opposé de cette vision pessimiste, Chamoiseau se propose dans *Texaco* d'élaborer un imaginaire spatial qui tienne du désordre et du chaos tout en étant porteur d'une forte charge positive et créatrice. Les quartiers périphériques de l'En-ville qui confèrent à la ville créole sa spécificité sont caractérisés par un apparent désordre, une croissance anarchique et une géographie mouvante, mais sont pourtant synonymes de vie, de relation et non pas de destruction : « Tout cela s'emmêlait, changeait au gré des morts, des heurts, des réussites et nous reliait comme de vraies cordes à bœufs. »[141] La ville créole est mystérieuse, labyrinthique, mais elle n'est aliénante que pour ceux qui en refusent la logique et

---

[137] *Ibid.*, p. 170. *EA*, p. 121 : « a man trying to get to know a city from its street map alone ».
[138] Abdourahman Waberi, *Transit*, *op. cit.*, p. 17.
[139] *Ibid.*, p. 18.
[140] *Ibid.*, p. 147.
[141] Patrick Chamoiseau, *Texaco*, *op. cit.*, p. 358.

se crispent sur des représentations héritées des villes occidentales. Pour comprendre la ville créole, il faut d'abord savoir se penser créole : « Non, il nous faut congédier l'Occident et réapprendre à lire : réapprendre à inventer la ville. L'urbaniste ici-là doit se penser créole avant même de penser. »[142] Ainsi chez Chamoiseau l'espace est intimement lié à l'identité et la poétique déployée dans les descriptions de la ville créole est aussi celle de l'âme créole telle que l'envisage l'auteur. L'âme créole est une âme « désorientée » dans le sens où elle n'est plus tournée vers un centre unique, mais au contraire ouverte à tous les possibles. Cette désorientation peut conduire à la perte, mais également à l'invention de nouvelles façons d'être.

Ben Okri est certainement l'écrivain du corpus qui a le plus développé l'image du labyrinthe, lui conférant de multiples facettes. Dans la trilogie des aventures d'Azaro, c'est un motif essentiel. L'espace y est en effet toujours mouvant et incertain, sujet aux métamorphoses les plus extraordinaires. Les distances entre les lieux se réduisent ou s'amplifient sans que l'on y devine une logique, la taille des habitations est également sujette à des variations et lorsque les personnages croient suivre une direction claire, ils font en fait demi-tour, tournent en rond et s'égarent. Les routes semblent parfois animées d'une volonté propre, prêtes à jouer des tours à ceux qui les parcourent.[143]

Ainsi, un jour, alors qu'Azaro, légèrement ivre, quitte le bar de Madame Koto pour rentrer chez lui, il se trompe de chemin et arrive dans un endroit inconnu. Essayant de revenir sur ses pas, il s'avance au contraire dans la même direction. Sur sa route il ne cesse de croiser le même personnage inquiétant, un homme dont les traits du visage sont inversés : « J'essayai à nouveau de me débarrasser de lui, mais il semblait que nous étions prisonniers d'un labyrinthe invisible. »[144] Prenant alors un autre chemin, il se trouve tout à coup confronté à son double qui lui demande ce qu'il fait là et lui dit qu'il doit rentrer chez lui. Ici le

---

[142] *Ibid.*, p. 345.

[143] Notons au passage que le roman d'Okri n'est pas sans rappeler *The Palm-Wine Drinkard* de son compatriote Amos Tutuola. On y retrouve les mêmes motifs de l'errance et du labyrinthe. Ce sont d'ailleurs des motifs traditionnels. Toutefois, dans les contes, ils mènent généralement à un apprentissage et il y a une fin à l'errance, une sortie claire du labyrinthe. Il semblerait donc qu'aujourd'hui les romans africains aient plus de difficulté à clore l'errance, comme s'il devenait de plus en plus difficile d'envisager un horizon, des réponses claires aux interrogations existentielles.

[144] Ben Okri, *La route de la faim*, *op. cit.*, p. 93. *The Famished Road*, *op. cit.*, p. 66 : « I went on trying to get away from him. It seemed we were caught in an invisible labyrinth. » À d'autres moments, la route se transforme en labyrinthe mouvant. Voir par exemple *Ibid*., p. 150. *FR*., p. 114.

labyrinthe peut être compris comme celui de la quête d'identité. Comme le note Xavier Garnier :

> « L'expérience du labyrinthe est en corrélation avec l'éclatement de la personne. La perte de l'orientation que l'on éprouve dans le labyrinthe est une autre façon de nommer la destruction de soi par déflagration. Car, nous l'avons vu, l'explosion d'Azaro n'est jamais décrite comme un démembrement ou une dislocation dans un espace stable, mais est liée à une dynamisation de l'espace. »[145]

Azaro veut rentrer chez lui, dans la sécurité de la maison familiale, mais il est désorienté, perdu. Seule la confrontation avec un autre lui-même (probablement un enfant-esprit), qui lui demande d'ailleurs s'il est bien sûr de ce qu'il veut, lui permet de retrouver son chemin. Il faut noter qu'Azaro, dans ses errances, ne rencontre pas seulement son double, mais également toutes sortes de monstres hybrides ou de minotaures farfelus qui apparaissent au cours des distorsions spatiales.[146]

Cependant la route, élément central du roman, a des connotations extrêmement complexes et ne peut être seulement reliée à l'identité d'Azaro. Elle est aussi la route de l'histoire du progrès, la route de la colonisation et de l'oppression, la route de la destinée humaine, route de l'espoir et du danger tout à la fois.[147] Son caractère labyrinthique évoque tout autant la désorientation de l'hybride que les tours et détours de la construction nationale ou l'égarement des peuples sur la voie de la paix et du progrès. Ainsi lorsqu'Azaro à la recherche de sa mère s'égare dans « le mystère des labyrinthes du marché »[148], il entend d'abord une voix indéterminée lui demander son nom à plusieurs reprises sans paraître entendre la réponse. Ensuite, c'est une conversation entre plusieurs voix semblant venir de la lune qu'il entend :

> « — On dit qu'il recherche l'esprit d'indépendance.
> — On dit qu'il est en quête de lui-même.
> — De son propre esprit.
> — Il l'a perdu à l'arrivée de l'homme blanc.
> — On dit qu'il recherche sa mère.
> — Mais sa mère ne le cherche pas.
> — On dit qu'elle est allée dans la lune.
> — Quelle lune ? Il y a de nombreuses lunes.

---

[145] Xavier Garnier, « L'invisible dans *The Famished Road* de Ben Okri *»,* art. cit., p. 54.
[146] Voir dans le chapitre 5 de la thèse, la partie « *Roots versus routes* » , p. 485-487.
[147] Pour une analyse des significations du motif de la route chez Ben Okri, voir Mariaconcetta Costantini, *Behind the Mask. op. cit.*, p. 166-172.
[148] Ben Okri, *La route de la faim*, *op. cit.*, p. 213-214. *The Famished Road*, *op. cit.*, p. 162 : « the riddle of the market's labyrinths ».

— La lune de l'indépendance.
— Alors, il est à la recherche de la lune de sa mère ?
— Oui.
— Il se passe des choses singulières.
— Le monde est sur le chemin du chaos.
— Voici venir la folie.
— Voici venir la faim, telle un chien à douze têtes.
— Voici venir les troubles.
— Et la guerre.
— Et le sang jaillira des yeux des hommes.
— Et toute une génération dilapidera la richesse de la terre.
— Allons nous-en.
— Mais regardez-le.
— Peut-être les évènements à venir le plongent-ils déjà dans la folie.
— Peut-être est-il malade. »[149]

Dans ce labyrinthe, l'identité d'Azaro est envisagée sous l'angle postcolonial (rapport à la nation, à la colonisation, à l'indépendance, à la folie, aux chaos à venir). L'espace mouvant, en perpétuelle métamorphose, est celui dans lequel s'articule la réflexion sur un monde en transition, un monde hybride. Dans le troisième volume de la trilogie, *Infinite Riches*, une voix suggère à Azaro le sens des labyrinthes :

> « La voix dit que la fonction des labyrinthes était de confronter la personne prise au piège avec la lumière d'une vérité inévitable. Une fois que la confrontation a eu lieu, l'enchantement du labyrinthe se rompt et le mirage, l'appât, disparaît. Puis l'oiseau propre à chaque prisonnier le guide vers la sortie menant au nouveau royaume qui était le vieil endroit familier où le labyrinthe avait commencé. »[150]

Le labyrinthe n'aurait donc pas tant pour fonction d'égarer que d'interroger. Il poserait un défi à ceux qui s'y égarent, les forçant à remettre en cause leurs certitudes et à envisager des alternatives.

Dans *In Arcadia*, Okri développe encore ce thème du labyrinthe, s'éloignant cette fois résolument des problématiques strictement postcoloniales pour proposer une réflexion plus générale sur les rapports entre l'homme et le monde. Tout

---

[149] *Ibid.*, p. 219. *FR*, p. 167 : « 'They say he is looking for the spirit of Independence.' 'They say he is looking for himself.' 'For his own spirit.' 'Which he lost when the white man came.' 'They say he is looking for his mother.' 'But his mother is not looking for him.' 'They say she has gone to the moon.' 'Which moon? There are many moons.' 'The moon of independence.' 'So he is looking for her moon?' 'Yes.' 'Strange things are happening.' 'The world is turning upside down.' 'And madness is coming.' 'And hunger is coming, like a dog with twelve heads.' 'And confusion is coming.' 'And war.' 'And blood will grow in the eyes of men.' 'And a whole generation will squander the richness of this earth.' 'Let us go.' 'Look at him.' 'Maybe what is to come is already driving him mad.' 'Maybe he is not well.' »

[150] Ben Okri, *Infinite Riches*, *op. cit.*, p. 111 : « The voice said the function of labyrinths was to confront the trapped one with the light of an inescapable truth. Once the confrontation is effected the spell of the labyrinth is broken, and the fata Morgana, the lure, disappears. Then the bird unique to the entrapped one leads him out to the new realm that was the old familiar place where the labyrinth began. » Ma traduction.

d'abord, le labyrinthe apparaît à plusieurs reprises comme une prison. Prison pour ceux qui, encombrés par les démons personnels de leur passé et leur peur de l'avenir, ne savent où se diriger dans l'existence. Prison également pour ceux qui croient pouvoir se créer des Arcadies grâce à leur argent (« Les riches et les puissants essaient de créer une Arcadie et finissent par construire un labyrinthe. Ils essaient de donner forme à un paradis et finissent par en être prisonniers. »[151]). Mais le labyrinthe peut aussi être un lieu d'initiation. Ainsi, Lao endormi dans « les labyrinthes de l'imagination du Roi-Soleil »[152] à Versailles, rêve qu'il erre avec Misteltoe dans un labyrinthe de verre. Ils y rencontrent les fils et filles de Pan qui les exhortent à « préparer une nouvelle terre »[153], en ouvrant leur cœur, en croyant que tout est possible, en agissant. Mais l'initiation la plus importante a lieu après avoir effectué un « parcours compliqué dans les cryptes et les labyrinthes du Louvre »[154] pour admirer enfin la fameuse toile de Poussin, *Les bergers d'Arcadie*. Cette toile est elle-même une énigme et, pour Lao, il est évident que la phrase « *Et in Arcadia ego* », « moi aussi j'ai vécu en Arcadie » [sic] qui est au centre du tableau est « un labyrinthe sans issue » :

> « Un labyrinthe fermé. Soit l'esprit apprend à vivre dans le labyrinthe fermé de la mort et de la vie réunies. Soit l'esprit s'invente des ailes et prend son envol. Avant le début de l'interview, Lao conclut un pacte avec lui-même, avec son esprit. Il serait parmi ceux qui apprendraient à vivre dans le labyrinthe, il rejoindrait ceux qui s'inventent des ailes et qui prennent leur envol. »[155]

Pour Lao, la toile qui est ambiguë et laisse possibles de multiples interprétations, ne propose que des défis : apprendre à vivre avec la conscience de l'alliance impossible entre vie et mort, dépasser ses propres limites par la force de l'imagination, et, synthèse des deux peut-être, savoir s'appuyer sur un enfermement, une limite pour inventer la liberté. Leçon qui pourrait être tirée de l'expérience postcoloniale, mais qui ici dépasse largement ce niveau de lecture.

---

[151] Ben Okri, *En Arcadie*, *op. cit*., p. 232. *In Arcadia*, *op. cit*., p. 174 : « The rich and powerful try to create Arcadia and only end up constructing a labyrinth. They try to shape a paradise and end up as prisoners. »
[152] *Ibid*., p. 226. *IA*, p. 170 : « the labyrinths of the Sun King's fantasy ».
[153] *Ibid*., p. 228. *IA*, p. 172 : « prepare for a new earth ».
[154] *Ibid*., p. 264. *IA*, p. 201 : « complicated journey through the crypts and labyrinths of the Louvre ».
[155] *Ibid*., p. 274. *IA*, p. 209 : « I too lived in Arcadia » ; « This fact is a labyrinth without any exit. It is closed. The mind either learns to live within the closed labyrinth of the conjoining of death and life; [sic] Or the mind develop wings, and soars. Before the interview began, Lao made a pact with his spirit, with his mind. That he would be among those who learn to live within the labyrinth, that he would join those who develop wings and soar. »

Le labyrinthe chez Okri est un lieu d'initiation, lieu où se pose la question de l'identité mais aussi lieu de réflexion sur le sens de la vie. Il est une énigme, mais une énigme qui ne peut se résoudre que par une quête, non pas au bout de la quête, mais dans la quête elle-même.

Ainsi, dans les romans de l'hybridité, la désorientation est un motif important lié aux troubles de l'identité. Celui qui ne sait d'où il vient, qui n'a plus de repères, ne sait où aller. Pourtant, loin d'exprimer un pur pessimisme, la plupart des auteurs confèrent au motif une certaine ambivalence. La désorientation peut aussi être nécessaire à la découverte du nouveau. Le dérèglement des sens, la perturbation du rapport à l'espace peuvent être perçus comme des étapes dans un rituel d'initiation, en vue de l'élaboration d'une identité nouvelle. À moins que cet état instable n'en soit le but : une identité en tension, non pas enracinée dans un espace stable, mais détachée de toute certitude.

> *« Des histoires de corps fragmentés ! Des corps qui racontaient des histoires fragmentées ! Des contes parlant de cœurs brisés et d'âmes déchirées »*[156]

3. Perte de l'unité et perte de sens

Les repères spatio-temporels ne sont plus fiables et c'est tout l'univers qui vacille. Le monde comme les individus semblent avoir perdu toute cohérence, l'unité n'existe plus. De fait, ces bouleversements vécus par l'hybride sont emblématiques de l'époque contemporaine. Jean-François Lyotard a défini la condition postmoderne comme « l'incrédulité à l'égard des métarécits »[157], cette incrédulité mettant en cause les notions de légitimité, de vérités absolues et lui opposant une réalité composite et contradictoire. L'Occident a pu mesurer les dangers de visions totalitaires, l'effondrement des empires a remis en cause ses prétentions à l'universalité et bien des certitudes ont été brisées. Aussi se développent toute une philosophie et une esthétique du fragment. Avec l'ère du soupçon et la mise en cause des représentations totalisantes et totalitaires, l'inachevé, la trace, le fragment ou l'aphorisme semblent les seuls moyens adaptés pour dire le monde. On en trouve de nombreux exemples à travers les écrits – pourtant forts divers – de Blanchot, Derrida, Celan, Wittgenstein, Barthes ou Bataille. Comme le souligne François Laplantine :

> « Ce qui est mis en question à travers ces écritures émiettées, dispersées, disséminées en fragments (Nietzsche, Bataille), en aphorismes (Cioran), dressées contre la totalité, c'est l'unité du sujet, le 'je' identitaire et fondateur de la totalité de l'édifice du savoir, c'est-à-dire de rapports stables et solides entre l'individu et le monde. […] »[158]

Là encore le véritable sujet est celui de l'identité de l'individu et de ses rapports au monde. Puisqu'il ne peut plus y avoir une vision unitaire et globale du monde, seul reste possible une représentation de ses différentes facettes, facettes dont la

---

[156] Nuruddin Farah, *Territoires*, traduit de l'anglais par Jacqueline Bardolph, Paris, Le Serpent à plumes, 1994, p. 280. *Maps*, London, Picador, 1986, rééd. New York, Arcade, 1999, p. 161 : « Stories with fragmented bodies! Bodies which told fragmented stories! Tales about broken hearts and fractured souls! »

[157] Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Éditions de Minuit, « Critique », 1979, p. 7.

[158] François Laplantine, « Totalité », in François Laplantine et Alexis Nouss, *Métissages*, *op. cit.*, p. 550-551.

somme ne suffit jamais à définir l'ensemble. La postmodernité est fondamentalement une ère du fragment.[159] Mais avec l'hybride postcolonial, cette conscience se fait particulièrement sensible. En effet, l'hybride connaît la dislocation de façon intime, il sait que son identité se compose d'éléments qui ne s'assemblent que de manière imparfaite. Souvent la folie guette. L'ouverture à l'autre nécessite une mise en danger de soi : « L'ouverture c'est la dénudation de la peau exposée à la blessure et à l'outrage »[160], écrit ainsi Lévinas. Incarnant le lieu de la rencontre avec l'altérité, l'hybride subit en lui-même les effets désintégrants de cette rencontre, effets que Sartre a évoqués dans *L'être et le néant* : « Ainsi l'apparition, parmi les objets de *mon* univers, d'un élément de désintégration de cet univers, c'est ce que j'appelle l'apparition d'*un* homme dans mon univers. »[161]

Se reconnaître hybride, c'est avoir conscience de brisures internes, de fractures. C'est aussi envisager l'identité non plus comme un ensemble homogène et linéaire, mais comme un champ de forces n'excluant pas l'incohérence. C'est accepter d'évoluer dans un monde marqué par la perte du sens. Le constat peut être amer, mais il peut aussi être celui d'une liberté et d'une ouverture plus grande.

3.1. Le fragmentaire et le composite

3.1.1. Visions parcellaires

Dans un univers marqué par les contradictions, il devient impossible d'avoir une vision globale et cohérente. Seuls des fragments de sens sont encore accessibles et c'est à partir d'eux qu'il faut construire son rapport au monde.[162]

---

[159] Voir Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature*, New York, Oxford University Press, 1971.
[160] Emmanuel Lévinas, *Humanisme de l'autre homme*, *op. cit.*, p. 104.
[161] Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant*, *op. cit.*, p. 294.
[162] Voir par exemple Nuruddin Farah : « En ce moment je suis obsédé par une sorte de vision indirecte, je vois le reste du monde dans un miroir brisé et je discerne la vérité déformée des objets que j'observe. Puis je perçois la nature brisée des âmes reflétées dans la glace ; je vois des membres amputés et je suis alors submergé par des images évoquant Guernica. » in « A Country in Exile », *Transition*, n° 57, 1992, p. 6 : « My current obsession is one in which, as though in a reflected vision, I see the rest of the world in a broken mirror and discern the distorted truth of the things which I behold. Then I spot the fractured quality of the souls deflected in the looking-glass; I see amputated limbs and am consequently overwhelmed with images suggesting Guernica. » Ma traduction.

Pour Abdourahman Waberi, il est évident qu'il n'est plus possible de décrire le monde comme une totalité sûre :

> « On naît dans un monde que l'on ne peut plus approcher comme un objet homogène. Les choses que l'on perçoit ne peuvent plus être vues que comme des fragments. L'artiste doit composer sa fresque à partir de fragments, comme un patchwork, pour saisir une silhouette du monde global. » [163]

Sans doute ce constat n'a rien de spécifique à un regard postcolonial, cependant la vision de l'hybride – qui n'appartient jamais totalement à une communauté – est d'autant plus menacée de fragmentation.[164]

Selon Guy Astic, les personnages de Rushdie souffrent de « fragmentite aiguë »[165], parce qu'ils sont les produits d'un monde hétérogène, parce qu'ils sont hybrides. Dans *Midnight's Children*, Aadam Aziz, le grand-père de Saleem tombe amoureux de Naseem qu'il découvre fragment par fragment à travers le trou d'un drap. En effet, pour des raisons de pudeur, le médecin n'est autorisé à examiner que les parties malades de la jeune fille et ce n'est qu'après un certain nombre de visites qu'il peut se faire une idée de son apparence :

> « Ainsi, petit à petit, le docteur Aziz finit par avoir dans l'esprit un portrait de Naseem, un assez mauvais collage des différentes parties qu'il avait auscultées. Le fantasme d'une femme morcelée commença à le hanter et pas seulement dans ses rêves. »[166]

Après son mariage, Aadam découvre l'erreur de cet amour fragmenté : il n'a pas su voir que Naseem était en fait une terrible mégère, engoncée dans des principes rigides et conservateurs. Or cet amour inaugural n'est que le premier signe de la malédiction de la fragmentation qui touche la famille de Saleem et l'Inde toute

---

[163] Abdourahman Waberi, « Man kann die Dinge, die man wahrnimmt, nur noch als Fragmente sehen », in Manfred Loimeier, *Wortwechsel. Gespräche und Interviews mit Autoren aus Schwarzafrika*, Bad Honnef, Horlemann, 2002, p. 199 : « Man wird in einer Welt geboren, der man sich nicht mehr wie einem einheitlichen Objekt nähern kann. Man kann die Dinge, die man wahrnimmt, nur noch als Fragmente sehen. Der Künstler muss sein Fresko aus Fragmenten komponieren, als Patchwork, um eine Silhouette der globalen Welt einzufangen. » Ma traduction.

[164] Il faudrait également noter que cette fragmentation du réel est souvent accentuée par le caractère fragmentaire de la mémoire, Saleem dans *Midnight's Children*, Marie-Sophie dans *Texaco* ou le narrateur de *The God of Small Things* avouent ainsi ne composer leur histoire qu'à partir de bribes de souvenirs. Voir à ce sujet le chapitre 4 de la thèse, partie 4.2., « le recours à la mémoire des hommes : réhumaniser l'histoire », p. 388-395 et le chapitre 7, partie 2.1., « Une narration à laquelle on ne peut faire confiance », p. 592-602.

[165] Guy Astic, « Rushdie, écrivain laïc ? », *La Règle du jeu*, n° 18, janvier 1996, p. 77.

[166] Salman Rushdie, *Les enfants de minuit*, *op. cit.*, p. 35. *Midnight's Children*, *op. cit.*, p. 25 : « So gradually Doctor Aziz came to have a picture of Naseem in his mind, a badly-fitting collage of her severally-inspected parts. This phantasm of a partitioned woman began to haunt him, and not only in his dreams. »

entière. Parce que les personnages ne parviennent pas à se faire du monde dans lequel ils vivent une autre représentation qu'un mauvais collage, ils sont souvent victimes des événements. À la fin du roman, Saleem, qui s'est trompé sur le sens de sa place dans le monde et dans l'histoire de l'Inde, est lui-même désintégré en millions de particules.

Parcourant toute l'œuvre de Rushdie, le motif du miroir brisé est significatif d'un rapport au monde qui ne peut plus être ce qu'il était. Dans *Imaginary Homelands*, l'auteur défend ainsi la thèse selon laquelle l'exil oblige à considérer le monde de manière fragmentaire : « Il se peut que lorsque l'écrivain indien expatrié essaie de rendre ce monde, il soit forcé de se débrouiller avec des miroirs brisés, dont certains fragments ont été définitivement perdus. »[167] Ici il s'agit d'abord d'un exil géographique mais qui n'est pas séparable d'un autre exil : celui de l'enfance, du passé.[168] Autrefois le monde avait un sens, il semblait cohérent, aujourd'hui ne demeurent que des reflets, des éclats.

Dans *The God of Small Things* d'Arundhati Roy, les jumeaux Estha et Rahel ne sont pas en mesure de comprendre le monde dans lequel ils vivent parce qu'ils n'ont pas tout à fait conscience de leur statut d'hybrides et donc d'exclus. Après leur séparation et la mort d'Ammu, l'univers des jumeaux se réduit effectivement à des fragments incohérents :

> « À ce moment-là, tout ne serait qu'incohérence. Comme si le sens s'était échappé des choses pour n'en laisser que des fragments. Décousus. L'éclair de l'aiguille d'Ammu. La couleur d'un ruban. Le dessin d'un rideau au point de croix. Une porte enfoncée. Des choses ou des objets isolés qui en soi n'avaient aucune signification. Comme si l'intelligence qui décode les desseins secrets de la vie pour les interpréter, qui relie les reflets aux images, les éclairs à la lumière, les dessins au tissu, les aiguilles au fil, les murs aux pièces, l'amour à la peur, à la colère, au remords, avait sombré. »[169]

---

[167] Salman Rushdie, *Imaginary Homelands*, *op. cit.*, p. 10-11 : « It may be that when the Indian writer who writes from outside India tries to reflect that world, he is obliged to deal in broken mirrors, some of whose fragments have been irretrievably lost. » Ma traduction.

[168] Dans *The Moor's last Sigh*, Moraes a d'ailleurs recours à cette image du miroir brisé justement pour parler du monde tel qu'il lui apparaît après que sa mère l'ait chassé de la maison de son enfance : « J'étais rejeté par la grâce et cette catastrophe brisait l'univers comme un miroir ». Salman Rushdie, *Le dernier soupir du Maure*, *op. cit.*, p. 320. *The Moor's last Sigh*, *op. cit.*, p. 279 : « I had fallen from grace, and the horror of it shattered the universe, like a mirror. »

[169] Arundhati Roy, *Le dieu des petits riens*, *op. cit.*, p. 301. *The God of Small Things*, *op. cit.*, p. 225-226 : « At the time, there would be only incoherence. As though meaning had slunk out of things and left them fragmented. Disconnected. The glint of Ammu's needle. The colour of a ribbon. The weave of the cross-stitch counterpane. A door slowly breaking. Isolated things that didn't *mean* anything. As though the intelligence that decode life's hidden patterns – that connects reflections to images, glints to light, weaves to fabrics, needles to thread, walls to room, love to fear to anger to remorse – was suddenly lost. »

Des années plus tard, lorsqu'ils tentent de comprendre le drame qui les a frappés, la quête de la mémoire se fait à partir de fragments, par rassemblement d'images et de sentiments épars qu'il leur faut mettre en relation.

3.1.2. Cultures fragmentaires et composites

Pour Naipaul, l'individu postcolonial n'a pas en sa possession une culture authentique et homogène qui lui permette d'avoir une vision du monde autre que fragmentaire et incomplète. Les romans de l'écrivain originaire de Trinidad mettent presque tous en scène de manière significative des personnages qui accumulent une culture par petits morceaux hétéroclites. Salim, dans *A Bend in the River*, lit des magazines de vulgarisation scientifique avec plaisir et commente : « J'aimais recevoir ces petits fragments de savoir »[170]. Dans le même roman, Raymond, l'historien blanc qui vit depuis plusieurs années en Afrique, tente d'écrire une histoire du pays, mais uniquement en utilisant des archives et des rapports, comme il le ferait s'il travaillait sur un pays lointain. Il n'a pas l'intuition instinctive qui lui permettrait d'avoir une idée d'ensemble, un sentiment général du pays. Dans *A House for Mr. Biswas*, Mr. Biswas est lui aussi un grand amateur de compilations, d'anthologies. Toute sa culture provient de tels ouvrages : « Il apprit à réciter *Notre Père* en hindoustani, d'après le *King Georg V Hindi Reader* ; il apprit par cœur beaucoup de poèmes anglais d'après le *Royal Reader*. »[171] Pour Naipaul, ce genre de connaissances constituées de morceaux épars et sans liens ni entre eux ni avec la société dans laquelle vivent les individus ne donne guère de prise sur le monde.

Le personnage de Marie-Sophie dans *Texaco* de Chamoiseau possède, comme les personnages de Naipaul, une culture fragmentaire, faite de bribes de références littéraires occidentales, mais aussi antillaises et de culture orale. Mais,

---

[170] V.S. Naipaul, *À la courbe du fleuve*, *op. cit.*, p. 55. *A Bend in the River*, *op. cit.*, p. 49 : « I liked receiving these little bits of knowledge ».

[171] V.S. Naipaul, *Une maison pour monsieur Biswas*, *op. cit.*, p. 47. *A House for Mr. Biswas*, *op. cit.*, p. 44 : « He learned to say the Lord's Prayer in Hindi from the *King George V Hindi Reader* and he learned many English poems by heart from the *Royal Reader*. » On pourrait citer bien d'autres exemples. Ainsi, dans *Guerrillas*, Jimmy possède quelques classiques de la littérature, mais – détail révélateur du caractère superficiel de sa culture – tous édités dans une collection intitulée « Les Cent Meilleurs Livres du Monde ». Il commet par ailleurs plusieurs erreurs dans des citations littéraires qu'il maîtrise mal. Dans *The Mystic Masseur*, Beharry est fasciné par Ganesh qui prétend vouloir écrire un livre. Lui-même possède quelques ouvrages dont il tire une immense fierté bien qu'il s'agisse de titres totalement disparates (la *Gîtâ* et le *Râmâyana* côtoient des almanachs et un ouvrage scolaire) et que sa femme dénonce le fait qu'il n'en a lu aucun en entier.

contrairement à Naipaul, Chamoiseau souligne la force de ce patrimoine hétéroclite, de cet « imaginaire mosaïque »[172]. La culture de Marie-Sophie qui puise à toutes les sources est pour l'auteur exemplaire de la culture créole. Quand l'univers des romans de Naipaul reste encore fortement marqué par le fantasme d'une identité et d'une culture fortes et homogènes, dans celui des romans de Chamoiseau, le composite, le bricolage, sont présentés comme les conditions d'une identité plus riche et plus créative.

3.1.3. L'identité, mauvais collage ou suite de métamorphoses

De la même manière que le monde ne peut plus être perçu de manière unifiée, l'identité est considérée comme composite et/ou en perpétuelle métamorphose. L'individu n'est jamais vraiment un.

Les romans de Naipaul montrent bien comment une relation au monde sous le signe du discontinu, du fragmentaire, oblige l'individu à s'adapter en multipliant les rôles. Dans *The Mimic Men* de V.S. Naipaul, Ralph Singh décrit les expériences des immigrés à Londres et comment celles-ci les menacent de dissolution :

> « […] dans cette dissociation croissante entre nos personnes et la ville dans laquelle nous déambulions, des dizaines de rencontres séparées, pas même reliées par nous qui bientôt n'étions plus que des spectateurs : chacun se trouvant, réciproquement, réduit à une succession de rencontres similaires, de sorte que d'abord le vécu, puis la personnalité étaient compartimentés d'une façon déroutante. »[173]

Face au discontinu de l'expérience, aux multiples rôles joués, Singh est pris de panique : « Pas la panique d'être perdu ou solitaire ; la panique de cesser de me percevoir comme un personnage d'un seul tenant. »[174]

Incapables de se définir par eux-mêmes, les « *mimic men* » endossent sans cesse les costumes qui leur paraissent les plus appropriés. Ganesh (*The Mystic Masseur*), Ralph Singh (*The Mimic Men*) ou Willie Chandran (*Half a Life* et

---

[172] Patrick Chamoiseau, *Texaco*, *op. cit.*, p. 492.
[173] V.S. Naipaul, *Les hommes de paille*, *op. cit.*, p. 36. *The Mimic Men*, *op. cit.*, p. 27 : « in this growing dissociation between ourselves and the city in which we walked, scores of separate meeting, not linked even by ourselves, who became nothing more than perceivers: everyone reduced, reciprocally, to a succession of such meetings, so that the first experience and then the personality divided bewilderingly into compartments. »
[174] *Ibid.*, p. 37. *MM*, p. 27 : « Not the panic of being lost or lonely; the panic of ceasing to feel myself as a whole person. »

Magic Seeds) font ainsi figures d'opportunistes en raison de leur inconsistance.[175] L'expérience est toujours fragmentaire : l'individu joue une succession de rôles qui peuvent n'avoir guère de lien les uns avec les autres. Seule une certaine conscience critique – celle que peut par exemple offrir l'écriture – permet de redonner un sens à l'identité. Dans *Magic Seeds*, c'est en relisant ses écrits de jeunesse que Willie parvient à mesurer son évolution personnelle :

> « Il aurait affirmé, si on lui avait posé la question, qu'il avait toujours été le même. Mais c'était un autre qui regardait comme de très loin son moi plus âgé. Et graduellement, tandis que toute la matinée il jouait avec la navette temporelle constituée par son livre, retrouvait et émergeait de cette identité antérieure, comme un enfant ou quelqu'un découvrant la climatisation s'amuserait, un jour de grande chaleur, à entrer et sortir des pièces plus fraîches, graduellement, Willie se forma une idée de l'homme qu'il était devenu, une idée de ce que l'Afrique, puis l'existence de guérillero en forêt, puis la prison et le simple vieillissement avaient fait de lui. Il se sentit immensément fort ; jamais il n'avait eu cette sensation. »[176]

Il aura fallu tous ces détours à Willie pour comprendre que le sens de sa vie ne peut venir que de lui et non de l'extérieur.

Dans *The God of Small Things* d'Arundhati Roy, Ammu est présentée comme un personnage insaisissable, capable de brusques métamorphoses :

---

[175] C'est également souvent le cas des personnages secondaires. Ainsi, Dans *A House for Mr. Biswas*, Shama, l'épouse de Biswas est décrite comme une foule de rôles et de personnalités cohabitant dans le même corps : « Shama était une énigme. Au fond de la jeune fille, vendeuse au bazar Tulsi, qui descendait et montait à grand bruit l'escalier de Hanuman House, la futée, l'espiègle, il y avait d'autres Shama parvenues à l'âge adulte, semblait-il, et n'attendant qu'une occasion de se libérer : l'épouse, la ménagère, et à présent, la mère. » (V.S. Naipaul, *Une maison pour monsieur Biswas*, *op. cit.*, p. 157. *A House for Mr. Biswas*, *op. cit.*, p. 165 : « Shama was a puzzle. Within the girl who had served in the Tulsi Store and romped up and down the staircase of Hanuman House, the wit, the prankster, there were other Shamas, fully grown, it seemed, just waiting to be released: the wife, the housekeeper, and now the mother. ») Dans *The Enigma of Arrival*, le jardinier Pitton, une fois renvoyé de son travail au manoir et devenu blanchisseur, devient un autre homme : « Au cours de cette dernière décennie de sa vie, Pitton devint un autre homme. […] Il contemplait de loin sa vie d'avant. […] Il cessa graduellement de me faire signe quand il passait au volant de la camionnette du blanchisseur. Un jour, à Salisbury, dans cette rue piétonne et commerçante où il s'était efforcé de me communiquer sa panique, un jour, il me vit. Et ce jour-là, l'homme nouveau qu'il était 'ne me vit pas'. » (V.S. Naipaul, *L'énigme de l'arrivée*, *op. cit.*, p. 358. *The Enigma of Arrival*, *op. cit.*, p. 255 : « Pitton, in this last decade of active life, grew out of what he had been. […] He saw his former life as from a distance […] Gradually he stopped acknowledging me from the laundry van. One day in Salisbury, in that pedestrian shopping street where he had tried to fill me with his own panic, one day he saw me. And then – the new man – he didn't 'see' me. »)

[176] V.S. Naipaul, *Semences magiques*, *op. cit.*, p. 187. *Magic Seeds*, *op. cit.*, p. 188 : « He would have said, if he had been asked, that he had always been the same person. But it was another person who looked as from a great distance at his older self. And gradually, playing all that morning with the time capsule or time machine of the book, moving in and out of that earlier personality, as a child or someone new to air-conditioning might on a very hot day play with entering and then leaving cooler rooms, gradually there came to Willie an idea of the man he had become, an idea of what Africa and then the guerilla life in the forest and then the prison and then simple age had made of him. He felt immensely strong; he had never felt like this before. »

> « De temps à autre, quand elle écoutait ses airs favoris à la radio, Ammu se sentait toute remuée. Comme s'ils distillaient en elle une douleur diffuse, comme si, métamorphosée en sorcière, elle quittait ce monde pour un monde meilleur. Comme si elle abandonnait momentanément son rôle de mère et de divorcée. »[177]

Chacko apparaît également sous de multiples facettes, père de substitution plein d'humour et sachant se montrer tolérant (il soutient d'abord Velutha, prend occasionnellement la défense des jumeaux contre leur mère), idéaliste passablement ridicule et inoffensif, mais aussi patron exploiteur, machiste sans vergogne et finalement monstre assoiffé de vengeance. D'un instant à l'autre, il peut endosser un nouveau rôle : « Chacko avait disparu, laissant un monstre à sa place. »[178]

Alors qu'Arundhati Roy insiste essentiellement sur les métamorphoses de l'individu, Salman Rushdie, lui, met en plus en avant la cohabitation d'identités multiples dans un même être. Le choix qu'il fait de développer son roman *Grimus* à partir de *La conférence des oiseaux* de Farîd Udîn Attâr est révélateur. L'histoire de ces trente oiseaux qui partent en quête d'un roi, le Simurgh, et découvrent que ce roi n'est autre que la somme d'eux-mêmes (« *Si* » signifie trente et « *murgh* », oiseaux) évoque bien sûr la richesse et la force d'une identité multiple. Dans *Midnight's Children*, Saleem est capable de vivre ponctuellement dans les vies de chaque habitant de l'Inde. Alors qu'il ne fait que lire dans leurs pensées, il n'hésite pas à dire « je » :

> « Une fois, je fus un propriétaire terrien dans l'État d'Uttar Pradesh, le ventre débordant de ma ceinture, donnant à mes serfs l'ordre de mettre le feu à mes surplus de céréales… à un autre moment, j'endurai la faim dans l'État d'Orissa où il y avait, comme d'habitude, pénurie de nourriture : j'avais deux mois et ma mère n'avait plus de lait. […] Et enfin, j'atteignis le sommet de ma carrière : je devins Jawaharlal Nehru, premier ministre et auteur de lettres encadrées »[179]

---

[177] Arundhati Roy, *Le dieu des petits riens*, *op. cit.*, p. 71. *The God of Small Things*, *op. cit.*, p. 44: « Occasionally, when Ammu listened to songs that she loved on the radio, something stirred inside her. A liquid ache spread under her skin, and she walked out of the world like a witch, to a better, happier place. On days like this, there was something restless and untamed about her. As though she had temporarily set aside the morality of motherhood and divorceehood. »

[178] *Ibid.*, p. 393. *GST*, p. 302 : « Chacko had disappeared and left a monster in his place ».

[179] Salman Rushdie, *Les enfants de minuit*, *op. cit.*, p. 255. *Midnight's Children*, *op. cit.*, p. 174 : « At one time I was a landlord in Uttar Pradesh, my belly rolling over my pyjama-cord as I ordered serfs to set my surplus grain on fire… at another moment I was starving to death in Orissa, where there was a food shortage as usual: I was two months old and my mother had run out of breast-milk. […] And finally I hit my highest point: I became Jawaharlal Nehru, Prime Minister and author of framed letters ».

Si par ailleurs il s'invente de nombreux parents, c'est bien pour pouvoir multiplier les identités : fils de bourgeois musulmans avec Ahmed et Amina Sinai pour parents, fils de pauvres hindous avec Vanita et Wee Willie Winkie, d'un Anglais et d'une hindoue avec Methwold et Vanita, d'une chrétienne avec Mary, d'un médecin avec le docteur Shaapstecker, d'un magicien communiste avec Singh-la-Photo, d'un cinéaste réaliste et d'une comédienne avec Hanif et Pia ou encore d'un général pakistanais avec le général Zulfikar. Dans *The Satanic Verses*, Saladin est appelé « l'homme aux mille et une voix » tandis que Gibreel, acteur spécialisé dans les rôles de dieux du panthéon hindou et fasciné par la réincarnation, développe des tendances schizophrènes. Dans *The Ground beneath her Feet*, Vina est décrite ainsi : « C'était un ramas de personnalités éparses, les morceaux de celle qu'elle aurait pu devenir. »[180]

Dans *Biblique des derniers gestes* de Patrick Chamoiseau, Balthazar Bodule-Jules prétend être né, il y a quinze milliards d'années, du Big Bang. Il se présente comme l'un des multiples fragments issus de l'explosion d'un « infime point rêveur »[181] originel. Par ailleurs il affirme avoir gardé en lui la trace de cette origine : « M. Balthazar Bodule-Jules se disait porteur, dans chacune des cellules de son corps, de treize poussières d'étoiles et de miettes du soleil. »[182] Fragment de l'univers, il porte en lui l'univers. Le narrateur qui interprète les gestes du personnage pour imaginer son histoire évoque aussi une autre genèse, celle de la cale du bateau négrier. Et cette genèse, il la devine dans le corps de Bodule-Jules qui « semblait pétrifié dans une décomposition dont la violence élimina tout signe de vie. »[183] Dans l'éloignement de l'Afrique, le personnage semble effectivement se décomposer :

> « Ses chairs et son esprit s'étaient dissous dans un noir stomacal qui les digérait de seconde en seconde, à la manière d'un dragon sans manman. D'heure en heure, de jour en jour, de semaine en semaine, l'angoisse et l'incompréhension s'étaient muées en un ferment gastrique qui décomposait chaque atome de son être. Ce corps eut conscience de lui-même comme d'un chyme de chair et d'os, de langues tombées, de valeurs empêchées, de dieux pâlis, de traditions en effiloches qui peuplaient ses cellules tétanisées. »[184]

---

[180] Salman Rushdie, *La terre sous ses pieds*, *op. cit.*, p. 121. *The Ground beneath her Feet*, *op. cit.*, p. 122 : « She was a rag-bag of selves, torn fragments of people she might have become. »
[181] Patrick Chamoiseau, *Biblique des derniers gestes*, *op. cit.*, p. 54.
[182] *Ibid.*, p. 55.
[183] *Ibid.*, p. 59.
[184] *Ibid.*, p. 61-62

L'esclave revivrait donc une deuxième fois dans son être propre l'éclatement primordial. Comme Okri, Chamoiseau imagine la fragmentation au cœur de chaque homme. Toutefois l'Antillais, enfant de l'esclavage, en aurait une conscience plus grande pour l'avoir vécue une seconde fois.

3.1.4. Les multiplications du nom

Cette conscience des fluctuations et des strates de l'identité se traduit souvent par les hésitations autour du nom. Le nom, marqueur identitaire que l'on pourrait dire premier dans la mesure où il est la première réponse attendue à la question « qui es-tu ? », pose bien des problèmes. Selon les cultures et les contextes, nommer peut servir par exemple à relier à un groupe, à un clan, inscrire dans une lignée (transmission des noms des ancêtres, noms spécifiquement liés à une ethnie, une religion, une caste, etc.), mais aussi à projeter dans un rôle futur ou à attribuer certaines qualités (noms que l'on pourrait dire « programmatiques ») ou encore à protéger (ainsi en Afrique des noms donnés aux enfants soupçonnés d'être des enfants-esprits).[185] De manière générale, le fait de nommer est une manière d'assigner une place. Or, comment une identité qui se méfie de tous les classements pourrait-elle s'en accommoder ? Si l'identité est mouvante et complexe, comment un nom peut-il la désigner avec justesse ? Comment un seul terme pourrait-il renvoyer aux multiplicités de l'être ? Ludwig Wittgenstein a montré comment l'opération de « nommer » était adaptée aux entités stables, aux objets, mais comment elle pouvait se révéler dangereuse quand elle était utilisée pour désigner des événements complexes, des processus : « Les situations peuvent être décrites, non nommées. (Les noms sont comme des points, les propositions comme des flèches, elles ont un sens.) »[186] Les auteurs de l'hybridité,

---

[185] Notons d'ailleurs que, si ce rapport au nom peut sembler *a priori* plus caractéristique des sociétés traditionnelles, il n'est cependant pas tout à fait absent dans les cultures occidentales. Si le choix du prénom paraît moins codifié, moins réglé par des normes, il est également un acte décisif, chargé de nombreuses significations. Certes la « sonorité » joue davantage un rôle, mais les considérations sur l'origine du prénom, ses significations possibles, les êtres auxquels il peut faire référence sont loin d'être absentes. Par ailleurs, dans les sociétés africaines, le rapport au nom évolue également. Des noms qui autrefois renvoyaient à des significations précises peuvent désormais être choisis pour leur sonorité. Ainsi, en Afrique de l'Ouest, des prénoms Pape, Serigne ou El Hadj, parfois attribués sans tenir compte de leur signification.

[186] Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, traduit de l'allemand par Gilles-Gaston Granger, préambules et notes de Gilles-Gaston Granger, introduction par Bertrand Russell, Paris, Gallimard, 1993, « proposition n° 3.144 », p. 43. [*Tractatus Logico-Philosophicus*, London, Routledge/Kegan Paul Ltd., 1922.]

toujours attachés au transitoire, au mouvant, usent des noms avec une forte conscience de leurs implications. Plusieurs stratégies sont alors possibles.

Un seul nom paraissant insuffisant, deux ou plus – à défaut d'être complètement satisfaisants – peuvent au moins signaler que l'identité déborde toujours le nom. Puisqu'il est difficile de se passer complètement du nom, certains auteurs mettent en valeur le fait que l'individu en possède en réalité presque toujours plusieurs.[187]

Ainsi, dans *Transit* d'Abdourahman Waberi, Abdo-Julien, fils d'un Djiboutien et d'une Française, porte un prénom qui renvoie à ces deux cultures (Abdo est un prénom somali courant, Julien un prénom français également répandu).[188]

Autre forme de dédoublement, l'emploi de divers surnoms. Dans *Midnight's Children* de Salman Rushdie, le héros se présente dès la première page en ces termes : « Moi Saleem Sinaï, appelé successivement par la suite, Morve-au-nez, Bouille-sale, Déplumé, Renifleux, Bouddha et même Quartier-de-lune […] ».[189] Tous ces surnoms renvoient à divers épisodes de la vie du personnage et leur énumération en début de roman est une manière de contribuer à un certain suspense, annonçant de manière elliptique une succession de péripéties qui vaudront au personnage ces nouveaux noms.

Dans les romans de Patrick Chamoiseau (et dans de nombreux romans antillais), la plupart des personnages se font appeler par des surnoms. Ainsi dans *Chronique des sept misères*, Pierre Philomène Soleil devient vite Pipi, Héloïse est rebaptisée Man Elo, Madame Paville est surnommée Odibert, etc. Dans *Solibo Magnifique*, la liste des témoins de la mort de Solibo témoigne bien de ce dédoublement identitaire. Ce document émanant d'une autorité officielle indique à la fois l'état-civil (dont on n'entend, pour la plupart des personnages, plus jamais

---

[187] L'anthropologue Françoise Zonabend décrit ainsi la façon dont les habitants d'un village français usent de différents noms selon leur statut ou la relation en jeu. Voir « Pourquoi nommer ? » in Claude Lévi-Strauss (dir.), *L'identité : séminaire interdisciplinaire dirigé par Claude Lévi-Strauss professeur au Collège de France 1974-1975*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1977, rééd. Paris, Presses Universitaires de France/Quadrige, 1995, p. 257-279.

[188] On notera d'ailleurs que cette pratique du nom multiple est fréquente dans de nombreuses régions du monde. Il est ainsi très courant en Afrique de l'Ouest de donner à un enfant plusieurs prénoms renvoyant à divers éléments de l'histoire familiale (par exemple un prénom chrétien ou musulman pour inscrire l'enfant dans une religion, un prénom emprunté à un proche qui devient ainsi son « parrain » ou sa « marraine », un prénom typique d'un groupe ethnique qui peut être choisi pour sa fonction protectrice, un prénom qui indique le rang de naissance dans une famille, un prénom renvoyant aux circonstances de la naissance, etc.) En Europe, même si leur usage reste limité, il est très fréquent qu'un enfant reçoive à sa naissance plusieurs prénoms.

[189] Salman Rushdie, *Les enfants de minuit*, *op. cit.*, p. 11. *Midnight's Children*, *op. cit.*, p. 9 : « I, Saleem Sinai, later variously called Snotnose, Stainface, Baldy, Sniffer, Buddha and even Piece-of-Moon […] ».

parler) et le surnom usuel : « Eloi *Apollon*, surnommé Sucette », « Le surnommé Bête-Longue (des recherches concernant l'état-civil de cet individu sont en cours) », « Lolita *Boidevan*, surnommée Doudou-Ménar », « Patrick *Chamoiseau*, surnommé Chamzibié, Ti-Cham ou Oiseau de Cham », « Bateau *Français* surnommé Congo », « Charles *Gros-Liberté*, surnommé Charlot », « Justin *Hamanah* surnommé Didon », « Sosthène *Versailles* surnommé Ti-Cal », « Édouard *Zaboca*, surnommé la Fièvre »[190]. Le nom officiel, c'est la loi. Or, dans des régions où la loi apparaît comme une force extérieure et quelque peu absurde (les policiers sont les représentants de l'État français), le surnom représente une forme de liberté, de subversion.

Dans *Biblique des derniers gestes*, Chamoiseau pousse plus loin sa réflexion sur le nom, en montrant comment l'identité de son héros est réfractée dans les multiples éclats de ses très nombreuses appellations :

> « Les personnes qui venaient lui rendre hommage l'appelaient par des noms différents […] Mais le nom était de rigueur. Il fallait le nommer. Il recevait ces appellations, front incliné, avec l'humilité gourmande d'une prise de baptême. Chaque nom disposait d'une fonction particulière ; il fondait une proximité ou une distance, un respect ou une simple déférence ; souvent il rappelait une complicité d'enfance ou des instants tragiques dans les affaires de sa famille. Certains noms restaient enveloppés d'ombre : noms de ferveur soufflés très près de son oreille comme on passe un secret. Ceux-là étaient censés engaillardir son âme du simple fait de leur sonorité contraire à toutes celles de la mort ; d'autres encore agissaient comme un frôlement de son mental, une caresse stimulante au plus intime de lui. […] Moi, je l'appelais M. Balthazar Bodule-Jules. D'abord parce que j'aimais la trompe sonore de ces syllabes, mais aussi parce que le nom complet n'était jamais utilisé par ces gens qui le connaissaient bien. De lui donner l'entièreté de son nom me permettait ainsi de créer un nouveau personnage, un personnage m'appartenant, riche de ce qui m'était accessible dans la mémoire des autres, et qui se rassemblait là, dans ce vocable presque fictif, pour effectuer, à chaque usage, une récapitulation de tout ce qu'il pouvait être. »[191]

La nécessité de nommer apparaît comme une manière de redonner vie à une facette du personnage, un lien particulier ou un événement de sa vie. En lui redonnant ses noms, les admirateurs du héros ravivent la force de son identité, fondée sur la multiplicité. Les multiples noms correspondent à de multiples relations et ont également pour fonction de protéger l'individu de l'annihilation. Dans son enfance, Balthazar a en effet appris à se protéger du danger d'un nom unique. Alors qu'il vivait en pleine nature, il entendait régulièrement des voix effrayantes l'appeler. Du jour où il a appris à ignorer ces appels, les voix se sont arrêtées et il en a tiré cette leçon : « Un unique nom répété à l'infini peut t'effacer

[190] Patrick Chamoiseau, *Solibo Magnifique*, *op. cit.*, p. 30-32.
[191] Patrick Chamoiseau, *Biblique des derniers gestes*, *op. cit.*, p. 287-289.

de l'existence, multiplie tes noms, porte plusieurs noms en toi, sois en toi-même à plusieurs tout le temps. »[192] Être à plusieurs en soi c'est se rendre insaisissable pour résister aux enfermements mortifères d'une identité unique.

Parfois l'accent est mis sur le changement de nom et ses significations. Dans *Texaco*, Esternome et Ninon, au moment de l'abolition, doivent se choisir eux-mêmes leur patronyme[193] :

> « Après un siècle de queue, mon Esternome et sa Ninon stationnèrent deux secondes devant un secrétaire de mairie à trois yeux. D'un trait d'encre, ce dernier les éjecta de leur vie de savane pour une existence officielle sous les patronymes de Ninon Cléopâtre et d'Esternome Laborieux (parce qu'excédé le secrétaire à plume l'avait trouvé laborieux dans son calcul d'un nom). »[194]

Le choix d'un nom implique un positionnement identitaire fort. Celui qui se choisit un nom se met en quelque sorte lui-même au monde. Au lieu d'accepter une place assignée par ses parents, il s'en invente une. Il reconnaît que son identité passée ne lui convient plus, qu'une nouvelle désignation est nécessaire pour ce qu'il est devenu ou ce qu'il compte devenir. C'est bien une telle démarche qu'entreprend Bachir, le héros du roman de Waberi, *Transit*. Devenu orphelin et ayant perdu tous repères, le jeune homme renonce en effet à se faire appeler Bachir Assoweh, un nom qui l'ancrait au moins dans une histoire familiale, et s'invente une identité de crise. Il se présente en effet sous le nom de Bachir Ben Laden, un nom étendard qui pour lui ne signifie d'ailleurs pas grand-chose si ce n'est qu'il doit susciter la peur chez les autres. Le double nom d'Abdo-Julien, choisi par les parents de l'enfant, témoigne du rêve d'une identité plus large ; le changement de nom de Bachir témoigne d'une profonde souffrance identitaire.[195]

Dans les romans de Salman Rushdie, les personnages non seulement possèdent souvent des noms composés ou multiples, mais en changent aussi fréquemment. Ainsi dans *Grimus*, le héros a d'abord été prénommé Born-From-

---

[192] *Ibid.*, p. 295-296. Cette phrase n'est pas sans rappeler l'épisode de *Chemin-d'école* dans lequel Jojo-l'algébrique écrit à la craie le prénom du « négrillon » sur le mur, plongeant ce dernier dans l'angoisse (« *On pouvait de ce fait l'effacer du monde !* »). Pour lutter, l'enfant se met alors « à recopier mille fois le tracé de son prénom, en sorte de proliférer et d'éviter un génocide. » in *Une enfance créole II. (Chemin-d'école)*, *op. cit.*, p. 31. En italiques dans le texte.

[193] Cette scène est un clin d'œil au roman d'Édouard Glissant, *Le quatrième siècle*, dans lequel les esclaves affranchis se voient attribuer des noms au gré de la fantaisie des officiers de l'état-civil. (Édouard Glissant, *Le quatrième siècle*, Paris, Seuil, 1964, rééd. Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 1990.)

[194] Patrick Chamoiseau, *Texaco*, *op. cit.*, p. 144.

[195] Dans *The Mystic Masseur* de Naipaul, Ganesh modifie son nom à plusieurs reprises afin de s'adapter à ses nouveaux rôles sociaux.

Dead, parce que sa mère est morte en le mettant au monde. Par la suite, les membres de sa tribu ont préféré l'appeler Joe-Sue, parce qu'il présentait des caractères hermaphrodites. Finalement, sa sœur lui a choisi un nom de brave : Flapping Eagle. À l'âge de seize ans, la jeune femme a d'ailleurs elle-même renoncé à son nom de baptême (qui reste inconnu du lecteur) pour se faire appeler Bird-Dog. Dans *Midnight's Children*, de nombreux personnages changent de nom. Ainsi Nadim devient Qasim, Mumaz est rebaptisée Amina, la sœur de Saleem, surnommée d'abord le Singe-de-Cuivre, est appelée Jamila-la-chanteuse une fois adolescente, tandis que Parvati-la-sorcière est rebaptisée Laylah au moment de son mariage avec Saleem. Dans *The Satanic Verses*, Salahuddin Chamchawallah se fait appeler Saladin Chamcha pour mieux ressembler à l'identité britannique qu'il s'est choisie, tandis qu'Ismaïl Najmuddin a choisi comme nom de scène Gibreel Farishta « en hommage au souvenir de sa mère morte » qui l'appelait « son ange personnel, *farishta* ». Le narrateur fait par ailleurs remarquer que les hommes ne sont pas les seuls à changer de nom : « Pune, Vadodara, Mumbai ; de nos jours mêmes les villes peuvent prendre un nom de scène. »[196] Puisque l'identité est fluctuante, l'étiquette qui la désigne doit être régulièrement modifiée.

Dans *The Famished Road* de Ben Okri, le héros change de nom pour changer de vie. Azaro est en fait le diminutif de Lazaro, un prénom qui n'est d'ailleurs pas le premier nom de l'enfant. Celui-ci a en effet été rebaptisé après que ses parents l'ont cru mort, Lazaro évoquant bien sûr Lazare. Dans *Songs of Enchantment*, son père le rebaptise encore : « il me donna un nouveau nom, un long pour une longue vie, un nom qui signifiait NE CESSE PAS DE RÊVER À NOUVEAU LE MONDE PLUS LUMINEUX. »[197] Dans *Infinite Riches*, l'enfant admet en avoir bien d'autres : « Maman […] me prit tendrement dans ses bras […] m'appelant par mes cent un noms d'enfant-esprit qui a besoin de multiples noms pour se sentir réel et aimé »[198]

---

[196] Salman Rushdie, *Les versets sataniques*, *op. cit.*, p. 29. *The Satanic Verses*, *op. cit.*, p. 17 : « Pune, Vadodara, Mumbai; even towns can take stage names nowadays. »

[197] Ben Okri, *Songs of Enchantment*, London, Jonathan Cape, 1993, rééd. London Vintage Books, 1994. p. 280 : « he gave me a new name, a long one for a long life, which meant KEEP REDREAMING THE WORLD WITH MORE LIGHT. » Ma traduction.

[198] Ben Okri, *Infinite Riches*, *op. cit.*, p. 71 : « Mum […] embraced me tightly […] calling my one hundred and one names of a spirit-child who needs many names to feel real and wanted. » Ma traduction.

Il arrive également que les personnages s'interrogent sur le sens de leur nom, cherchent à en montrer la richesse et la complexité. Dans *Midnight's Children*, Saleem explique ainsi les strates de significations qui se cachent derrière son nom :

> « Nos noms contiennent nos destins ; vivant comme nous dans un pays où les noms, contrairement à l'Occident, ne sont pas sans signification, et sont donc plus que de simples sons, nous sommes aussi victimes de nos appellations. *Sinai* contient Ibn Sina, maître magicien, un adepte du soufisme ; ainsi que Sin, la lune, l'ancien dieu d'Hadramaut, avec son propre mode de connexion, ses possibilités d'action à distance sur les marées du monde. Mais Sin, c'est aussi la lettre S, sinueuse comme un serpent ; des serpents sont lovés dans mon nom. Il y a aussi l'ancienne transcription – Sinai, qui en écriture laine, pas en nastaliq, est également le lieu-de-la-révélation, de enlève-tes-chaussures, des commandements et des veaux d'or ; mais quand tout cela est dit et fait ; quand on a oublié Ibn Sina et que la lune est là ; quand les serpents sont cachés et que les révélations s'achèvent, c'est le nom du désert – de la stérilité, de l'infécondité, de la poussière ; le nom de la fin. »[199]

Là encore le but est d'élargir l'identité, d'en souligner la complexité en rappelant qu'elle ne saurait se résumer à une étiquette.

3.1.5. Corps morcelés, mutilés, dépecés

Lorsqu'une telle identité – multiple, composite – ne s'épanouit pas dans une société qui la reconnaît comme telle, le risque est grand qu'elle ne soit mutilée. Cette crainte de se voir amputé d'une partie de soi est fréquemment exprimée à travers la représentation de corps en morceaux, souvent démembrés par des sociétés qui refusent la pluralité des êtres.

Le sentiment de désintégration s'exprime parfois jusque dans les corps. Le premier chapitre du roman de Patrick Chamoiseau, *Solibo Magnifique*, s'inaugure ainsi sur une description du corps découpé de Solibo :

> « [L]a médecine légale l'a autopsié en petits morceaux. On a découpé l'os de sa tête pour briguer le mystère de sa mort dans sa crème de cervelle. On a découpé sa poitrine, on a

---

[199] Salman Rushdie, *Les enfants de minuit*, *op. cit.*, p. 443. *Midnight's Children*, *op. cit.*, p. 304-305 : « Our names contain our fates; living as we do in a place where names have not acquired the meaninglessness of the West, and are still more than mere sounds, we are also the victims of our titles. *Sinai* contains Ibn Sina, master magician, Sufi adept; and also Sin the moon, the ancient God of Hadhramaut, with his own mode of connection, his powers of action-at-a-distance upon the tides of the world. But Sin is also the letter S, as sinuous as a snake; serpents lie coiled within the name. And there is also the accident of transliteration – Sinai, when in Roman script, though not in Nastaliq, is also the name of the place-of-revelation, of put-off-thy-shoes, of commandments and golden calves; but when all that is said and done; when Ibn Sina is forgotten and the moon has set; when snakes lie hidden and revelations end, it is the name of the desert – of barrenness, infertility, dust; the name of the end. »

> découpé ses poumons et son cœur. Son sang a été coulé dans des tubes de verre blanc, et, de son estomac ouvert, on a saisi son dernier touffé-requin. Quand Sidonise le reverra, aussi mal recousu qu'un jupon de misère… roye ! »[200]

La fragmentation du corps est ici un sacrilège, la réponse des incrédules, de ceux qui ne croient pas au pouvoir de la parole (la thèse de l'« égorgette de la parole »). De son vivant, Solibo était un être insaisissable : « Solibo était semblable à un reflet de vitrine, une sculpture à facettes dont aucun angle n'autorisait une perspective d'ensemble ».[201] À sa mort, le conteur « n'existe que dans une mosaïque de souvenirs ».[202] Les représentants de l'ordre qui ont besoin de réponses claires et entières n'ont pas trouvé d'autre moyen pour accéder à la vérité que de découper la chair même du conteur.

Dans *Histoire de la femme cannibale* de Maryse Condé, Rosélie, dont le roman raconte la quête d'identité, peint souvent des corps en morceaux : « Pourquoi toujours des sujets si horribles ? Corps démembrés, moignons, yeux crevés, rates, foies éclatés. J'aime l'horreur. Je crois que dans une vie antérieure j'ai fait partie d'une portée de vampires. »[203] L'image du vampire, être à mi-chemin entre le monde des vivants et celui des morts, n'est certainement pas anodine. Rosélie évolue elle aussi entre plusieurs mondes, se plaisant dans les lisières, les failles, les lieux obscurs. Par ailleurs elle s'identifie à Fiéla, cette autre créature de l'ombre qui a assassiné son mari et l'a découpé en morceaux. Comme si ces deux femmes, pour pouvoir exprimer leur déchirement intérieur, avaient besoin de le projeter sur d'autres corps. Comme si le fait de ne pas trouver leur place dans le monde les forçait à inscrire dans la chair leur écartèlement.

Dans *Midnight's Children* de Salman Rushdie, Saleem subit plusieurs mutilations : un professeur lui arrache une poignée de cheveux qui ne repousseront jamais, il se coupe un doigt dans une porte et, devenu adulte, il est soumis comme les autres enfants de minuit à l'ablation des testicules. Ces mutilations physiques et surtout la dernière sont liées à des mutilations plus symboliques, comme le souligne le personnage : « Testec- et hystérectomisés, les enfants de minuit n'eurent pas la possibilité de se reproduire… mais ce n'était qu'un effet secondaire, parce que c'étaient vraiment des médecins extraordinaires,

---

[200] Patrick Chamoiseau, *Solibo Magnifique*, *op. cit.*, p. 25-26.
[201] *Ibid.*, p. 220.
[202] *Ibid.*, p. 26.
[203] Maryse Condé, *Histoire de la femme cannibale*, *op. cit.*, p. 58.

et ils nous enlevèrent vraiment bien plus que cela : ils excisèrent aussi l'espoir […] ».[204] Par ailleurs, lorsque Saleem commence son récit, il annonce tout de suite qu'il doit le faire avant qu'il ne soit trop tard, avant qu'il ne soit totalement désintégré :

> « Croyez-moi si je vous dis que je me désintègre. […] Je veux dire que je suis en train de me craqueler de partout, comme un vieux pot – que mon pauvre corps, bizarre et disgracieux, ballotté par trop d'histoire, asséché par en haut et par en bas, mutilé par les portes, assommé à coups de crachoirs, a commencé à craquer aux entournures. En bref, je me désintègre littéralement, lentement pour l'instant, bien qu'il y ait des signes d'accélération. Je ne vous demande que d'accepter le fait (comme je l'ai moi-même accepté) qu'en fin de compte je vais m'émietter en (à peu près) six cent trente millions de particules de poussière anonymes qui seront nécessairement oubliées. »[205]

Pour Rushdie, les fragmentations des personnages font directement écho aux fragmentations nationales (partitions, divisions internes, problèmes de cohésion). La dernière citation est à cet égard exemplaire : les six cent trente millions de particules auxquelles il est fait allusion correspondent à peu près à la population de l'Inde à l'époque où le roman a été écrit.

Lorsque les images de corps fragmentés ne sont plus symboliques mais concrètes, ce n'est plus l'hybride qui ne parvient pas à maintenir sa cohésion, à se considérer comme un être entier, mais la société qui refuse de reconnaître sa nature hybride et choisit les amputations et les mutilations. Les guerres civiles notamment sont le théâtre où les déchirements internes de la société se traduisent directement dans les chairs. Dans *Transit*, Bachir, l'enfant-soldat, évoque ainsi le triste sort de certains de ses camarades : « Beaucoup de démobilisés sont sans pieds, sans jambes, sans mains et marchent sur les fesses. »[206] Chez Kourouma, ce thème prend des développements encore plus importants, surtout dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* et *Allah n'est pas obligé*. Dans ce dernier roman, l'auteur évoque ainsi les amputations du bras ordonnées par Foday

---

[204] Salman Rushdie, *Les enfants de minuit*, *op. cit.*, p. 638. *Midnight's Children*, *op. cit.*, p. 439 : « Test- and hysterectomized, the children of midnight were denied the possibility of reproducing themselves… but that was only a side-effect, because they were truly extraordinary doctors, and they drained us of more than that: hope, too, was excised […] »

[205] *Ibid.*, p. 53. *MC*, p. 37 : « Please believe that I am falling apart. […] I mean quite simply that I have begun to crack all over like an old jug – that my poor body, singular, unlovely, buffeted by too much history, subjected to drainage above and drainage below, mutilated by doors, brained by spittoons, has started coming apart at the seams. In short, I am literally disintegrating, slowly for the moment, although there are signs of acceleration. I ask you only to accept (as I have accepted) that I shall eventually crumble into (approximatively) six hundred and thirty million particles of anonymous, and necessary oblivious dust. »

[206] Abdourahman Waberi, *Transit*, *op. cit.*, p. 104.

Sankoh afin de limiter le nombre d'électeurs, la mise à mort abominable de Samuel Doe, mais aussi les travailleurs pris en otages et mystérieusement « sauvés » par Johnson, avant d'être rendus « incomplets » au président :

> « Ils étaient nus, mais n'étaient pas complets : il leur manquait les mains et les oreilles ; on les avait amputés des mains et des oreilles. Il y avait aussi un manœuvre : il était aussi incomplet. On l'avait amputé de tout son corps, il n'y avait que la tête du manœuvre placée au bout d'une perche qui restait ; tout le corps manquait. »[207]

À l'image du Libéria et de la Sierra Leone, les hommes sont écartelés, déchirés, massacrés avec une cruauté paroxystique qui exprime bien le degré de déshumanisation. Il semble par ailleurs que tuer ses ennemis soit souvent insuffisant et que leur mutilation soit une façon plus forte de marquer le fait qu'ils ne sont plus des hommes. Dans des pays où domine le chaos, où l'État n'existe plus – avec ses structures et ses repères servant de garde-fou – les hommes deviennent incontrôlables et l'intégrité des corps devient elle aussi menacée. Les corps morcelés répondent à la désagrégation du corps social et fonctionnent souvent comme de véritables allégories de la nation.

Dans *The God of Small Things* d'Arundhati Roy, la société castée craint tellement la dissolution qu'elle s'en prend physiquement à ceux qui transgressent les barrières instaurées. Parce que Velutha et Ammu, en raison de leur amour, sont perçus comme une menace pour l'intégrité sociale, ils sont eux-mêmes menacés de désintégration. Le propre père de Velutha se dit prêt à démembrer son fils : « Vellya Paapen vautré dans la gadoue, trempé, en pleurs. Offrant de tuer son fils. De lui arracher les membres. »[208] Finalement ce sont des policiers qui exécutent la menace de Vellya Paapen :

> « Son crâne est fracturé en trois endroits. Son nez et ses pommettes écrasés font de son visage une bouillie méconnaissable. Le coup qu'il a reçu sur sa bouche lui a fendu la lèvre supérieure et cassé six dents, dont trois sont à présent fichées dans sa lèvre inférieure,

[207] Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, *op. cit.*, p. 166.
[208] Arundhati Roy, *Le dieu des petits riens*, *op. cit.*, p. 337. *The God of Small Things*, *op. cit.*, p. 256 : « Vellya Paapen lying in the slush, wet, weeping, grovelling. Offering to kill his son. To tear him limb from limb. »

> transformant son beau sourire en une grimace hideuse. Il a quatre côtes brisées, dont une a perforé le poumon gauche. […] Les deux rotules sont broyées. »[209]

Ammu ne subit pas ce sort, mais son propre frère menace tout de même de la réduire en bouillie (« *[to] break every bone in [her] body* ») et Rahel qui a assisté à la scène fait pendant de nombreuses années le même cauchemar :

> « […] un gros homme sans visage, agenouillé devant le cadavre d'une femme. Lui arrachant les cheveux. Le réduisant en bouillie. Lui fracassant tous les os, jusqu'aux plus petits. Les cartilages des oreilles craquaient comme des brindilles. Crac, crac, faisaient-ils doucement en se brisant. Un pianiste massacrant les touches de son instrument. Y compris les noires. »[210]

Le démembrement est le prix à payer pour ceux qui transgressent les règles. L'hybride est toujours menacé d'éclatement, de dissolution.

3.1.6. Le fragmentaire, une esthétique et une éthique

Si le fragmentaire est souvent mis en valeur, il ne s'agit pas seulement de dénoncer l'incompréhension ou de rappeler les conséquences douloureuses de la colonisation, mais aussi de valoriser un rapport au monde qui n'est pas dépourvu d'avantages. Certes la fragmentation peut mener à la dissolution et à l'anéantissement, mais elle peut aussi être le point de départ d'une mise en relation ouverte, source de richesses.

Dans l'*Éloge de la créolité*, Chamoiseau, Confiant et Bernabé écrivent :

> « Du fait de sa mosaïque constitutive, la Créolité est une spécificité ouverte. Elle échappe ainsi aux perceptions qui ne seraient pas elles-mêmes ouvertes. L'exprimer c'est exprimer non une synthèse, pas simplement un métissage, ou n'importe qu'elle autre unicité. C'est exprimer une réalité kaléidoscopique, c'est-à-dire *la conscience non totalitaire d'une diversité préservée*. »[211]

---

[209] *Ibid.*, p. 403. *GST*, p. 310 : « His skull was fractured in three places. His nose and both his cheekbones were smashed, leaving his face pulpy, undefined. The blow to his mouth had split open his upper lip and broken six teeth, three of which were embedded in his lower lip, hideously inverting his beautiful smile. Four of his ribs were splintered, one had pierced his left lung […]. Both his knee caps were shattered. »

[210] *Ibid.*, p. 300. *GST*, p. 225 : « a fat man, faceless, kneeling beside a woman's corpse. Hacking its hair off. Breaking every bone in its body. Snapping even the little ones. The fingers. The ear bones cracked like twigs. *Snapsnap* the softsound of breakingbones. A pianist killing the piano keys. Even the black ones. » En italiques dans le texte.

[211] Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard/NRF, (édition bilingue), 1989, rééd. 1993, p. 27-28.

La Créolité, c'est la reconnaissance que le fragmentaire, à condition d'être pris dans la relation (« La Créolité c'est le monde diffracté mais recomposé »[212]), est anti-totalitaire. C'est avec le même état d'esprit que Waberi oppose la vision d'un islam intolérant fondé sur l'idée d'un Coran unifié et sans ambiguïté à celle d'un islam d'ouverture et de réflexion. Pour cela, il rappelle dans *Transit* que :

> « La révélation du Coran par l'archange Djibril selon la tradition musulmane a été une longue épreuve, on semble l'avoir oublié ces temps-ci, mais constante, mais douloureuse et fragmentée, graduée sur plus de vingt-trois stations avec des apports nouveaux, des ajustements et des corrections successives. »[213]

La fragmentation, mode de réflexion anti-totalitaire, expérience d'une quête proche de celle de l'identité (« Iqrah, récite et réfléchis par toi, thésaurise ton savoir, cherche au fond de toi la voie qui mène à l'Unique. »[214]).

Pour Rushdie également, si la vision de l'hybride est effectivement fragmentaire, cela peut se révéler un avantage. Il explique en effet dans *Imaginary Homelands* comment les souvenirs partiels de son enfance lui paraissent particulièrement évocateurs :

> « […] c'était précisément la nature partielle de ces souvenirs, leur fragmentation qui les rendait pour moi si évocateurs. Les éclats de souvenirs acquéraient un statut supérieur, un plus grand écho, parce qu'ils étaient des vestiges, la fragmentation donnait à des choses triviales une apparence de symboles et le banal acquérait un caractère sacré. »[215]

Certes, la fragmentation évoquée est due aux défauts de la mémoire, mais, comme il le précise lui-même, l'écrivain expatrié est peut-être encore plus sensible à ces aspects. L'hybride, à cause de la distance qui le sépare des sociétés qu'il observe, aurait la capacité d'y voir plus facilement certains aspects saillants, certaines particularités.

La plupart des auteurs ont évoqué l'intérêt de l'exil pour mieux comprendre leur société et on peut relever le fait que Naipaul a presque toujours écrit sur un pays alors qu'il se trouvait dans un autre. Par ailleurs, si la vision de l'hybride ne peut jamais être totale, elle est cependant « stéréoscopique ». Sa double

---

[212] *Ibid.*, p. 27.
[213] Abdourahman Waberi, *Transit*, *op. cit.*, p. 75.
[214] *Ibid.*, p. 75.
[215] Salman Rushdie, *Imaginary Homelands*, *op. cit.*, p. 12 : « […] it was precisely the partial nature of these memories, their fragmentation, that made them so evocative for me. The shards of memory acquired greater status, greater resonance, because they were remains; fragmentation made trivial things seem like symbols, and the mundane acquired numinous qualities. » Ma traduction.

perspective, puisqu'il est à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de la société, lui permet de mettre en parallèle, de contraster les aspects de la réalité qu'il perçoit[216]. La vision est toujours incomplète, mais elle est aussi riche des apports de nombreux fragments de connaissances, éclats de vérités hétéroclites qui rappellent qu'une vision qui se prétendrait totale serait aussi totalitaire. Dans *The God of Small Things*, même si le destin de Rahel et Estha paraît terrible, il est toutefois possible aux jumeaux de rassembler les fragments de leur histoire pour la comprendre. En outre, ces fragments – dans leur dérisoire fragilité – sont empreints de la plus grande poésie. Et si de nombreux personnages naipauliens paraissent essentiellement victimes de leur vision parcellaire, il en est qui parviennent à dépasser ce handicap premier pour s'élever à une vision plus large. Ainsi Ralph Singh (*The Mimic Men*), Willie Chandran (*Magic Seeds*) ou le narrateur de *The Enigma of Arrival*, à force d'accumuler les expériences, finissent-ils par prendre conscience de la valeur de leurs regards nomades. Le monde ne pouvant se lire à travers des filtres idéologiques (« On a tort d'avoir une vision idéale du monde. »[217]), les visions totales ne peuvent qu'être mensongères, tandis que des regards composites sont peut-être plus adaptés.

Dans *The Famished Road* de Ben Okri, Azaro évoque les multitudes qui l'habitent : « Il me semblait parfois que je vivais plusieurs vies en même temps »[218], ce à quoi son propre père fait écho : « Beaucoup de gens résident en nous, dit Papa, comme s'il lisait dans nos pensées, beaucoup de vies passées, beaucoup de vies futures. »[219] Et dans *Infinite Riches*, Azaro, au cours d'une de ses nombreuses péripéties, se met à flotter dans l'air, voyant le monde à travers un feu bleu et ayant la conscience que son être est fracturé. Au début, il est pris de panique et ne parvient pas à être maître de ses mouvements, mais peu à peu, il comprend qu'il peut contrôler son vol en cessant d'avoir peur.[220] Chez Ben Okri, la conscience de ce caractère composite est, sans ambiguïté, une force et non pas une annihilation. Seule la peur peut faire des multiples personnalités qui

---

[216] *Ibid.*, p. 19.
[217] V.S. Naipaul, *Semences magiques*, *op. cit.*, p. 289. *Magic Seeds*, *op. cit.*, p. 294 : « It is wrong to have an ideal view of the world ».
[218] Ben Okri, *La route de la faim*, *op. cit.*, p. 18. *The Famished Road*, *op. cit.*, p. 7 : « Sometimes I seemed to be living several lives at once. »
[219] *Ibid.*, p. 638-639. *FR*, p. 499 : « 'Many people reside in us' Dad said, as if he were reading our thoughts, 'many past lives, many future lives. If you listen carefully the air is full of laughter. Human beings are a great mystery.' »
[220] Voir Ben Okri, *Infinite Riches*, *op. cit.*, p. 99.

composent l'individu un danger. Cette image très positive se retrouve également dans le mythe de la création, évoqué dans le même roman et interprété par une vieille femme mystérieuse qui tisse ensemble de multiples récits :

> « Elle codait même les fragments du grand puzzle que le créateur a dispersés entre tous les divers peuples de la terre, indiquant qu'aucune race et aucun peuple ne peut à lui seul avoir accès à l'image complète ou au monopole de toute l'étendue des possibilités du génie humain. Grâce à sa magie, elle suggérait que c'était seulement quand tous les peuples se rencontrent, se connaissent et s'aiment les uns les autres que l'on commence à avoir une petite idée de cette image incroyable, ce puzzle, ce pouvoir majestueux. Ces fragments du grand tableau de l'humanité étaient les éléments les plus obsédants et les plus beaux de son tissage ce jour-là. »[221]

Chaque homme est habité de multitudes, mais chacun n'a reçu qu'une parcelle de vérité sur le monde. Seule la mise en relation de ces parcelles pourrait offrir une vision totale. Cette histoire n'est pas sans évoquer le mythe yoruba qui raconte comment à l'origine n'existait qu'un être suprême et solitaire. Cet être avait toutefois un esclave et lorsqu'un jour celui-ci se rebella, il lui jeta un rocher qui le fit éclater en mille et un morceaux. De cette fragmentation originelle naquirent les différents dieux, chacun avec une partie des attributs de l'être suprême, mais aussi les hommes, nés des fragments mortels[222]. Non seulement les hommes possèderaient chacun un fragment d'une totalité perdue, mais pour retrouver une image de cette totalité, ils devraient également s'unir aux dieux, aux invisibles. Un personnage comme Azaro, capable de communiquer avec les deux mondes, s'il ne cherche certainement pas à recréer une unité originelle, a cependant peut-être l'avantage de percevoir la complémentarité entre les deux mondes. Et de manière générale, la reconnaissance du monde invisible et les sacrifices qui lui sont faits sont une façon pour les hommes d'entretenir le lien qui existe entre les deux mondes. Ils représentent une façon de revenir à l'origine, tout en acceptant de l'avoir perdue. Dans *In Arcadia*, l'auteur évoque également la nécessité de la fragmentation pour faire émerger la nouveauté. Celle-ci peut en effet être une phase nécessaire avant la reconstitution d'un nouveau soi : « J'ai besoin d'être à nouveau brisé et réduit dans mes composants les plus simples pour être

---

[221] *Ibid.*, p. 128 : « She even coded fragments of the great jigsaw that the creator spread all over the diverse people of the earth, hinting that no one race or people can have the complete picture or monopoly of the ultimate possibilities of the human genius alone. With her magic she suggested that it's only when all people meet and know and love one another that we begin to get an inkling of this awesome picture, or jigsaw, or majestic power. These fragments of the grand picture of humanity were the most haunting and beautiful parts of her weaving that day. » Ma traduction.
[222] Voir Wole Soyinka, *Myth, Literature and the African World*, *op. cit.*, p. 27-28.

réassemblé comme un magnifique puzzle afin de devenir une image plus agréable de celui que je suis vraiment et de ce que je peux faire. »[223] On peut lire dans cette image un écho à certains mythes yorubas – du moins tels qu'ils sont décrits et analysés par Wole Soyinka. Dans *Myth, Literature and the African World*, Soyinka évoque plus précisément le mythe d'Ogun, ce dieu qui pour réunir les dieux et les hommes choisit d'affronter le chaos et de se désintégrer, avant, grâce au seul pouvoir de sa volonté, de se recomposer. Pour Soyinka, cette expérience, qu'il appelle « abysse de la transition », est à la fois désintégration, danger absolu et « matrice d'énergie »[224], « la promesse du progrès »[225], parce qu'elle est au cœur d'un processus de connaissance. L'identité ne s'élabore donc que dans un processus de désintégration/recréation toujours recommencé. Et bien entendu le moment de la désintégration fait peur, il menace la conscience que l'individu peut avoir de lui-même, il est une remise en cause qui peut signifier la perte de repères, de certitudes, jusque là constitutifs de l'identité. Pour Soyinka, ceux qui n'ont pas la force nécessaire pour se recomposer après l'épreuve de la transition, en meurent effectivement. En revanche, ceux qui survivent se montrent dignes des dieux.

3.2. Perte de l'origine et folie

Si la distance et la mise en relation ne peuvent s'effectuer, la folie guette. L'exil, mais aussi plus généralement l'expérience coloniale, en détruisant toute possibilité d'une communauté homogène, font de l'individu un être démuni, fragile et menacé. Dans *A House for Mr. Biswas*, Biswas est victime d'une dépression nerveuse, lorsque, pendant une tempête, il se retrouve isolé dans sa maison de Green Vale après avoir perdu peu à peu tout soutien. Bruce King analyse ainsi l'épisode :

> « La Nature est insensible, dangereuse ; la vie est courte ; les créatures sont par nature en guerre les unes avec les autres et ne sont protégées que par leur appartenance à une communauté. La peur de la souffrance et de la mort éprouvée par Biswas est aussi une

[223] Ben Okri, *En Arcadie*, *op. cit.*, p. 50. *In Arcadia*, *op. cit.*, p. 32 : « I need to be broken down again into the simplest components and re-assembled like a beautiful jigsaw into a more lovely picture of who I really am and what I can be. »

[224] Wole Soyinka à l'université de Tours, 20 mars 1990, in « Conversations with Wole Soyinka », *Commonwealth Essays and Studies*, vol.15, n° 2, printemps 1993, p. 19 : « womb of energy ». Ma traduction.

[225] Wole Soyinka interviewé par Michel Fabre à la Sorbonne Nouvelle, 19 mars 1990, in « Conversations with Wole Soyinka », art.cit., p. 7 : « the potential of progress ». Ma traduction.

> peur de l'extinction, de l'annihilation, du vide. Le vide est dans son esprit, une sorte de folie dans laquelle son ipséité et son individualité sont perdues. La privation du confort physique et de la protection de la civilisation se traduit par la perte de la rationalité, de l'humanité, des formes de conscience autres que la peur. Il se métamorphose en quelque chose de primitif, de brutal. En dépit de son soi-disant rationnalisme, il chante un mantra pour se protéger. Le chaos de la vie de Biswas a entraîné son trouble mental. »[226]

L'isolement par rapport au groupe constitue une menace pour la raison ; pour Naipaul, l'homme est rarement assez fort pour surmonter les souffrances de la non-appartenance[227].

Dans *La colonie du nouveau monde* de Maryse Condé, Tiyi, pendant son exil à Paris, souffre de se voir stigmatisée à cause de sa peau noire et sombre dans une « dépression nerveuse qui n'en finissait pas ».[228] Lorsque, dans la salle d'attente d'un psychiatre, elle rencontre Aton, futur « gourou » de la secte des adorateurs du Dieu Soleil, elle est donc déjà psychologiquement fragile et cette fragilité est liée à l'exil : « Il lui parla très vite de ses prétentions à être le dieu Soleil renouvelé, mais elle prit cela pour une douce folie, pas plus dangereuse en vérité que celle de vouloir jouer *La mouette* quand on est une négresse. »[229] Très vite elle entre dans l'univers d'Aton et accepte sa vision du monde, peut-être parce que sa « folie » de vouloir jouer *La mouette*, elle, une négresse, est plus grave qu'elle ne le pense… Lorsqu'après la mort de deux de ses filles, Tiyi sombre totalement dans la folie, il apparaît en effet que cette folie est également étroitement liée à la coupure d'avec ses origines. En effet, en venant à Paris, puis

---

[226] Bruce King, *V.S. Naipaul*, Hampshire/New York, Palgrave Macmillan, 2003, p. 42 : « Nature is uncaring, dangerous; life is short; creatures are naturally at war with each other and protected only by being part of a community. Biswas's fear of harm and death is also a fear of extinction, annihilation, the void. The void is in his mind, a kind of insanity in which his selfhood and individuality are lost. The stripping away of the physical comforts and protections of civilization results in a loss of rationality, humanity, other kinds of consciousness than fear. He is metamorphosed into something primitive, subhuman. Although supposedly a rationalist he chants a mantra for protection. The chaos of Biswas's life has brought mental disorder. » Ma traduction. On trouve dans les autres romans de Naipaul des motifs similaires. Ainsi dans *A Bend in the River*, Mahesh et Shoba, le couple indien que fréquente Salim, perdent peu à peu la raison. Shoba, qui a toujours été obsédée par la possibilité que sa famille hostile à son mariage (une transgression à l'ordre des castes) puisse vouloir se venger en la défigurant, découvre un jour sur son visage une tache presque imperceptible. Elle passe alors ses journées enfermée tout en demandant aux autres confirmation du fait qu'elle est défigurée. Salim comprend le sens plus profond de cette obsession : c'est en réalité le fait d'être coupés de leurs racines, d'être sans protection sur une terre qui demeure étrangère qui fait perdre la raison au couple. Lui-même imagine qu'il pourrait d'ailleurs subir le même sort.

[227] Sauf lui-même et ce grâce à l'écriture comme on le voit dans *The Enigma of Arrival*.

[228] Maryse Condé, *La colonie du nouveau monde*, *op. cit.*, p. 46.

[229] *Ibid.*, p. 47.

en suivant Aton, elle a rompu les liens avec les siens et n'était même pas présente lors de la mort de sa mère.[230]

Dans *Chronique des sept misères* de Chamoiseau, Pipi, le roi des djobeurs, perd peu à peu la raison, obsédé par l'idée de découvrir un trésor. En réalité, très vite, sa chasse au trésor prend les allures d'une quête identitaire. Ayant réussi à entrer en contact avec le zombi Afoukal, un esclave assassiné par un béké et gardant un trésor dans une jarre, Pipi essaie d'abord de le convaincre de lui donner l'or, mais peu à peu se laisse prendre aux « dix-huit paroles » d'Afoukal. Le zombi lui raconte en effet la vie des plantations sous l'esclavage et lui rend ainsi une mémoire enfouie : « C'est par là que Pipi remonta sa propre mémoire fendue d'oubli comme une calebasse et enterrée au plus loin de lui-même. »[231] Plus les relations avec Afoukal et donc avec le passé s'intensifient, plus les réflexions de Pipi sur son identité évoluent. Il s'enfonce parfois dans des épisodes de folie extrême, retrouve parfois la force de vivre et des éclairs de créativité, au gré de l'évolution de ses liens à son histoire. Mais ne parvenant à accepter que le trésor caché dans la jarre d'Afoukal ne soit pas de l'or, mais bien le souvenir, il meurt emporté par une diablesse au nom évocateur, Man Zabyme. Pipi n'aura pas su dépasser le traumatisme de l'origine. Sa quête, pareille à une exploration de l'inconscient, se conclut sur un déni et il meurt noyé à la source.[232]

---

[230] Dans *Les derniers rois mages*, le trouble identitaire est aussi source de folie. Ainsi parce que l'enfant bâtard d'un docteur blanc est d'abord déclaré blanc par un tribunal puis « rétrogradé » au statut de mulâtre après annulation du jugement, les générations suivantes sont marquées par une grande fragilité mentale : « La famille Jackson ne se remit jamais de cette incursion dans le monde interdit de la blancheur. Cela laissa une trace de folie dans les esprits de tous ses membres, un déséquilibre plus ou moins prononcé selon les individus et leur tempérament. » (Maryse Condé, *Les derniers rois mages*, *op. cit.*, p. 98.)

[231] *Ibid.*, p. 151.

[232] Marie-Sophie, l'héroïne de *Texaco*, connaît elle aussi un épisode de folie. Au service du sieur Alcibiade et de sa femme Eléonore, elle vit dans une atmosphère étouffante, mélange de haine et d'envie. Ses patrons sont eux-mêmes devenus psychologiquement instables. Militants pour les droits des Noirs, ils vivent cependant dans une admiration sans bornes pour la France et sont profondément perturbés par l'élection de Césaire et la mise en avant de valeurs « nègres ». Ils finissent peu à peu par s'enfermer chez eux, séquestrant avec eux Marie-Sophie qui ne trouve pas la force de fuir, écartelée entre la haine qu'elle éprouve pour eux et un désir de leur ressembler. Elle est prise dans cette ambivalence, décrite par Fanon puis par Bhabha, et devient peu à peu folle, noyée dans des hallucinations touchant tous les sens. L'aliénation culturelle devient aliénation mentale. Dans ce roman également, Gros-Joseph, négociant en rhum et amoureux de la France et de sa culture, perd la raison lorsqu'il apprend la capitulation face aux Allemands. Il s'enferme alors dans son bureau, parmi ses livres, et commence à vivre comme un animal tout en mangeant les livres autrefois respectés. Gros-Joseph a cru dans les valeurs d'une France parée de toutes les vertus et il ne parvient pas à surmonter la douleur de la désillusion. Cette fois c'est la coupure du lien avec le pays fantasmé qui est à l'origine de la perte de la raison.

Parce que la folie est un mal-être, elle pose la question de l'identité. Dans *Les damnés de la terre*, Fanon analyse ainsi le contexte névrotique de la colonisation :

> « La vérité est que la colonisation, dans son essence, se présentait déjà comme une grande pourvoyeuse des hôpitaux psychiatriques. […] Parce qu'il est une négation systématisée de l'autre, une décision forcenée de refuser à l'autre tout attribut d'humanité, le colonialisme accule le peuple dominé à se poser constamment la question : 'Qui suis-je en réalité ?' »[233]

Édouard Glissant, qui s'appuie en grande partie sur les thèses de Fanon, reprend ce thème, mais cette fois pour aborder le rôle de l'esclavage dans la formation identitaire aux Antilles :

> « Serait-il dérisoire ou odieux de considérer notre histoire subie comme cheminement d'une névrose ? La Traite comme choc traumatique, l'installation (dans le nouveau pays) comme phase de refoulement, la période servile comme latence, la 'libération' de 1848 comme réactivation, les délires coutumiers comme symptômes et jusqu'à la répugnance à 'revenir sur ces choses du passé' qui serait une manifestation du retour du refoulé ? »[234]

Mais pour Glissant, aucun psychiatre ne saurait problématiser le parallèle. C'est à l'écrivain que revient alors le rôle d'enquêter sur cette névrose liée à l'histoire. Cela ne signifie pas pour autant que l'écrivain devient psychiatre, mais plutôt qu'il participe du travail d'analyse nécessaire à son pays. Comme le montre Dominique Chancé, « c'est donc avec et contre sa propre folie qu'écrit l'écrivain antillais »[235]. Certes, il a la distance nécessaire pour analyser la situation, mais il ne le fait pas d'un point de vue extérieur. C'est de l'intérieur qu'il aborde les angoisses, les refoulements, mais aussi les délires liés à la névrose antillaise. Cette analyse est confirmée par Patrick Chamoiseau qui souligne les parallèles existant entre l'écrivain (ou plutôt « le marqueur de paroles ») et la figure du *driveur*[236]. Ce personnage, bien connu aux Antilles, incarne une forme de folie et se trouve largement représenté dans la littérature. Dans *Texaco*, Arcadius, l'un des amants de Marie-Sophie, est atteint de ce mal, qui s'exprime par un délire verbal et des marches interminables : « Il allait comme une turbine d'usine et puisait dans la marche l'énergie de marcher. Il parlait sans jamais respirer. Son avalasse de

---

[233] Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, Paris, Maspéro, 1961, rééd. Paris, Gallimard, « Folio », 1991, p. 299-300.
[234] Édouard Glissant, *Le discours antillais*, *op. cit.*, p. 229.
[235] Dominique Chancé, *L'auteur en souffrance*, *op. cit.*, p. 185.
[236] Voir Dominique Chancé, « Entretien avec Patrick Chamoiseau. Février 1997, à Fort-de-France, Martinique », *L'auteur en souffrance*, *op. cit*., p. 201.

paroles capturait le monde sans points et sans virgules. »[237] Le *driveur* est en errance perpétuelle. Souffrant de ses origines troubles, il se perd dans une quête des sources (Arcadius à la fin de sa vie remonte le cours des rivières jusqu'à leur source). Marie-Sophie a bien conscience que le *driveur* ne peut pas lutter contre la *drive*, qu'il est au fond là pour incarner la quête de tout le pays, que son errance vécue et assumée permet à la communauté de vivre cette quête sans en souffrir. Mais le destin du *driveur* est tragique :

> « [les driveurs] finissaient pour la plupart à l'hôpital Colson, et, souvent, on trouvait leur cadavre au centre d'un quatre-chemins : ils avaient refusé d'y choisir, voulant marcher sur les quatre en même temps, à tout moment et à jamais. Cela disloquait leur bon ange qui prenait son envol, laissant le corps du driveur au milieu des carrefours, vibrant de la longue extinction du charme qui l'habitait. »[238]

L'écrivain au contraire peut sublimer cette errance, cette lancinance de l'origine, à travers l'écriture, et c'est ce qui le sauve. Chamoiseau dit dans un entretien avec Dominique Chancé :

> « Mais je comprends la pulsion fondamentale du driveur. La pulsion fondamentale du driveur m'habite. Mais je la maîtrise. Et je sais qu'il me faut élucider ce mystère qui m'habite… Et qui est inhabituel, et qui est inédit, et qu'il faut le comprendre, alors que le driveur est agi par cet obscur et il ne peut pas le comprendre. »[239]

La folie dans la littérature antillaise serait donc directement liée à la traite et à la colonisation. L'écrivain par sa capacité à transformer cette expérience en parole organisée, en discours, aurait alors pour mission d'explorer l'inconscient, de chercher l'origine à assumer pour ne plus avoir à en souffrir. Les œuvres de Maryse Condé mais aussi de Daniel Maximin, Gisèle Pineau, Raphaël Confiant, Simone Schwartz-Bart, Édouard Glissant, V.S. Naipaul, Wilson Harris, Derek Walcott et d'autres, également hantées par ce thème de la folie en tant qu'aliénation et souffrance identitaire, semblent confirmer cette hypothèse.

Ces analyses qui valent d'abord et surtout pour le contexte caribéen peuvent toutefois éclairer la compréhension d'autres œuvres. Ainsi, chez Rushdie également, folie et désintégration sont liées à la perte de l'origine, exil ou arrachement à la communauté. Dans *The Moor's last Sigh*, Moraes a le sentiment

---

[237] Patrick Chamoiseau, *Texaco*, *op. cit.*, p. 425-426.
[238] *Ibid.*, p. 458.
[239] Dominique Chancé, *L'auteur en souffrance*, *op.cit*., p. 178.

de perdre son intégrité et sa propre image lorsqu'il est chassé de la maison de son enfance :

> « J'avais été vidé, mutilé. Pour employer une épithète trop connue, mais soudain parfaitement adaptée, j'étais *détruit*. J'étais rejeté par la grâce et cette catastrophe brisait l'univers comme un miroir. J'avais l'impression de m'être brisé moi aussi ; comme si j'allais tomber par terre, pas moi tout entier mais mille et une images fragmentées de moi-même, prisonnier de ces éclats de verre. »[240]

Dans *The Satanic Verses*, Saladin Chamcha, pour s'intégrer en Angleterre, a tenté de nier ses propres fractures en se cachant derrière des masques, ce que son amie Zeeny Vakil et son père lui reprochent d'ailleurs. Pourtant Saladin ne sombre pas et parvient à se réconcilier avec lui-même. Gibreel en revanche, qui a joué tant de rôles mais a toujours craint l'éparpillement, la métamorphose, devient fou. Deux chapitres avant le suicide de Gibreel, le narrateur, en comparant les personnalités de Saladin et Gibreel, donne les clés nécessaires pour comprendre ce qui a perdu Gibreel tandis que Saladin a survécu :

> « Ne pourrait-on pas accepter que Gibreel, [...] a voulu rester, en grande partie, *continu* – c'est-à-dire réuni à, et venant de, son passé ; qu'il n'a choisi ni la maladie presque fatale, ni la chute transformatrice ; qu'en vérité il craint par dessus tout les états de changement dans lesquels ses rêves s'infiltrent et envahissent son moi éveillé, faisant de lui ce Gibreel angélique qu'il n'a absolument pas envie d'être ; ainsi il reste un moi que, pour nos besoins actuels, nous pouvons décrire comme 'vrai'… tandis que Saladin Chamcha est une créature de discontinuités *choisies*, une réinvention *volontaire* ; sa révolte *préférée* contre l'histoire le rend, dans la langue que nous avons choisie, 'faux' ? »[241]

Celui qui est présenté comme « faux » est aussi un être adaptable et s'il s'enferme d'abord dans un rejet absolu de ses origines, il apprend par la suite à renouer avec elles sans renier celui qu'il est entre-temps devenu. Gibreel, au contraire, manifeste un profond désir de « rester [...] un homme non traduit »[242]. Or, on sait que pour Rushdie, la condition d' « homme traduit », qui est celle du migrant et de

---

[240] Salman Rushdie, *Le dernier soupir du Maure*, *op. cit.*, p. 320. *The Moor's last Sigh*, *op. cit.*, p. 278-279 : « I had been emptied, invalidated; I was, to use a hoary but suddenly fitting epithet, *ruined*. I had fallen from grace, and the horror of it shattered the universe, like a mirror. I felt as though I, too, had shattered; as if I were falling to earth, not as myself, but as a thousand and one fragmented images of myself, trapped in shards of glass. » En italiques dans le texte.

[241] Salman Rushdie, *Les versets sataniques*, *op. cit.*, p. 462. *The Satanic Verses*, *op. cit.*, p. 427 : « Might we not agree that Gibreel [...] has wished to remain, to a large degree, *continuous* – that is, joined to and arising from his past; – that he chose neither near-fatal illness nor transmutating fall; that, in point of fact, he fears above all things the altered states in which his dreams leak into, and overwhelm, his waking self, making him that angelic Gibreel he has no desire to be; – so that his is still a self which, for our present purpose, we may describe as 'true'… whereas Saladin Chamcha is a creature of *selected* discontinuities, a *willing* re-invention; his *preferred* revolt against history being what makes him, in our chosen idiom, 'false'? » En italiques dans le texte.

[242] *Ibid.*, p. 462. *SV*, p. 427 : « remain [...] an untranslated man ».

l'individu postcolonial, est riche de possibilités[243]. L'homme traduit dispose en effet d'une vision stéréoscopique du monde et se voit obligé de penser la construction identitaire pour se réinventer lui-même. Si chez Naipaul c'est la dissolution des repères identitaires qui entraîne la folie, chez Rushdie, c'est plutôt le refus d'assumer cette dissolution.[244]

Dans *The God of Small Things*, Ammu qui, parce qu'elle a transgressé les règles sociales, n'a plus de place dans la société, est marginalisée et craint à cause de cela de sombrer dans la folie : « Est-ce qu'un jour on dirait d'elle : 'il y avait Ammu, Ammu Ipe. Celle qui avait épousé un Bengali. Elle était complètement folle quand elle est morte. Jeune. Quelque part dans un hôtel miteux.' »[245]

En ce qui concerne le domaine des lettres africaines, il faut donner raison à Romuald Fonkoua lorsqu'il affirme que : « la notion de 'folie' qui était l'expression de l'autre face de la sagesse dans les romans des années 60 est perçue de plus en plus dans son acception clinique. »[246] En effet, de plus en plus, la littérature africaine offre des exemples de « psychosomatisation » de la perte d'une identité homogène ou d'une place dans la société. Ainsi le roman de l'écrivaine zimbabwéenne Tsitsi Dangaremba, *Nervous Condition*, relate-t-il l'histoire d'une jeune fille qui, déchirée par un double héritage culturel (elle se décrit elle-même comme une hybride), sombre dans l'anorexie. Le titre du roman renvoie d'ailleurs à la préface de Sartre aux *Damnés de la terre*, dans laquelle il affirme que « l'indigénat est une névrose »[247] (l'expression « *nervous condition* » de la traduction anglaise a connu un grand succès).

Dans *Infinite Riches*, Okri sous-entend que la folie du monde peut être liée au fait que les hommes ont renoncé à communiquer avec le monde des esprits, c'est-à-dire avec une partie de leur univers. En effet, lorsqu'une chaleur

---

[243] « [N]ous sommes des hommes traduits » écrit Salman Rushdie dans *Imaginary Homelands* (*op. cit.*, p. 17 : « [W]e are translated men ». Ma traduction.)

[244] On le voit bien encore dans *Shame* où Bilqis est victime d'accès de folie chaque fois que souffle le Loo, un vent chaud et suffocant. Parce qu'elle est sans racines, elle n'aspire qu'à la stabilité et l'idée que le vent pourrait déplacer les choses autour d'elle la terrifie. On peut reconnaître dans « la maladie de la fixité » qui l'accable un syndrome typique de certains migrants : l'impossibilité d'accepter le changement et une certaine fossilisation. (Salman Rushdie, *La honte*, *op. cit.*, p. 78. *Shame*, *op. cit.*, p. 68 : « the disease of fixity ».)

[245] Arundhati Roy, *Le dieu des petits riens*, *op. cit.*, p. 298. *The God of Small Things*, *op. cit.*, p. 223 : « Would future generations say, 'There was Ammu – Ammu Ipe. Married a Bengali. Went quite mad. Died young. In a cheap lodge somewhere.' »

[246] Romuald Fonkoua, « Roman et poésie d'Afrique francophone : de l'exil et des mots pour le dire », *Revue de Littérature Comparée*, n° 265, vol. 1, p. 34.

[247] Jean-Paul Sartre, « Préface », Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, *op. cit.*, p. 50.

inexplicable s'abat sur le pays, le père d'Azaro explique : « nos esprits sont en train de devenir fous ». Et lorsque Azaro lui en demande la raison, il répond « [n]ous ne communiquons plus avec eux ».[248] Plus tard, la forêt sacrée est abattue par les Blancs :

> « Quand ils commencèrent à couper les arbres pour de bon, la forêt se tut à jamais. Il se peut que ce soit ce silence qui fut à l'origine des bouleversements qui allaient submerger nos vies et mettre fin à beaucoup de nos histoires. Le silence rendit fous de nombreux esprits. Les esprits commencèrent à nous rendre fous. Et alors nous devînmes un peuple capable de créer des couleurs jamais perçues par l'œil humain, de produire des mélodies jamais entendues par l'oreille humaine, mais aussi un peuple incapable de voir par delà les sept montagnes de son unique destination. »[249]

Les sept montagnes auxquelles il est fait allusion sont déjà évoquées dans *Songs of Enchantment* où elles sont décrites de la sorte :

> « […] elles sont toujours devant, nous appelant sans cesse, nous rappelant sans cesse qu'il y a plus de choses à faire, plus de rêves à réaliser, de joies à re-découvrir, de promesses faites avant la naissance à tenir, de beauté et d'amour à incarner. »[250]

Ainsi, la suppression de la forêt sacrée, qui est bien sûr aussi une destruction d'une part de la culture d'origine, ouvre sur des possibilités nouvelles (les nouvelles couleurs, les nouvelles mélodies), mais entraîne également une incapacité à se donner une direction, à envisager un avenir. Chez Okri la folie est ambivalente, à la fois perturbation, désorientation et creuset d'un renouveau possible, source de créativité.

Dans *Les soleils des indépendances* de Kourouma, on peut penser que Fama devient fou à la fin de sa vie. En effet, déjà en prison, il donne des signes de déséquilibre mental. À sa sortie, refusant toujours d'accepter le monde dans lequel il vit, il tient absolument à revenir dans son pays natal le Horodougou, bien que Bakary l'ait prévenu qu'il n'y avait pas d'avenir là-bas. Obstiné, il refuse de se

---

[248] Ben Okri, *Infinite Riches*, *op. cit.*, p. 134-135 : « our spirits are going mad » ; « We no longer communicate with them » Ma traduction.

[249] *Ibid.*, p. 171 : « When they began to cut the trees in earnest, the forest fell silent for ever. It may be that it was this silence which really began the upheavals which would flood our lives and terminate many of our stories. The silence drove many of the spirits mad. The spirits began to drive us mad. And then we became a people that could open up colours which human eyes had never seen before, and that could conjure melodies which human ears had never heard before, but also a people that couldn't see up ahead the seven mountains of their unique destination. » Ma traduction.

[250] Ben Okri, *Songs of Enchantment*, *op. cit.*, p. 3 : « […] they are always ahead, always calling us, always reminding us that there are more things to be done, dreams to be realised, joys to be re-discovered, promises made before birth to be fulfilled, beauty to be incarnated, and love embodied. » Ma traduction.

laisser décourager par des soldats qui gardent la frontière et s'avance pour traverser le pont qui le sépare de sa patrie. Pour être sûr d'être vu et de ne pas être pris pour un fuyard, il interpelle les gardes et les autres passagers. L'un des gardes, Vassoko, s'écrie : « Ne tirez pas ! Il est fou ! Il est fou ! »[251], et s'élance pour le rattraper. Fama, se rendant compte que le pont donne sur une grille infranchissable, décide de se jeter à l'eau, persuadé que : « les Caïmans sacrés du Horodougou n'oseront s'attaquer au dernier descendant des Doumbouya. »[252] Gravement blessé, il est emmené par une ambulance. Dans son délire, il s'imagine en pleine gloire, suivi d'un cortège somptueux, arrivant à Togobala sur un coursier blanc. La folie de Fama est de n'avoir pas accepté de voir son univers changer. En se cramponnant à ses convictions et à ses rêves passés, il n'a pas su trouver sa place dans le monde des indépendances.

3.3. Un monde devenu fou

La perte de l'origine entraîne souvent un sentiment de perte d'unité et l'on a vu comment les personnages étaient souvent aux prises avec les affres de la folie et du doute. Cette incertitude marque également les sociétés elles-mêmes et c'est le monde entier qui semble perdre ses repères et son sens. Pour l'hybride, il n'y a pas de refuge possible, le monde lui-même semble dépourvu de cohérence, dérivant parfois jusqu'à la folie. Dans les littératures africaines, ce thème est particulièrement présent. Pius Ngandu Nkashama explique ainsi :

> « Il y a donc des fous dans le roman africain actuel, beaucoup de fous : ceux qui ont des conduites 'anormales' et qui refusent la société qu'on leur impose. Cette inadéquation avec les normes et les valeurs de la société, ne pouvant aboutir ni à l'évasion ni à la rébellion, amène finalement la folie. Cette société africaine déséquilibrée, contradictoire, qui met l'accent sur la réalisation de fins mal définies et mal assumées sans assurer cependant à ses représentants des différentes couches sociales des chances de les atteindre par des moyens légitimes encourage les cas d'anomie. »[253]

Fille de l'anomie évoquée par Soyinka dans son célèbre roman[254], la folie africaine s'exprime souvent par le meurtre, la torture et l'absurde.

---

[251] Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, *op. cit.*, p. 191.
[252] *Ibid.*, p. 191.
[253] Pius Ngandu Nkashama, « Le roman africain moderne : itinéraire vers la folie », *Présence francophone*, n° 15, 1977, p. 91.
[254] Wole Soyinka, *A Season of Anomy*, London, Rex Collins, 1973.

Dans son dernier roman, *Allah n'est pas obligé*, Kourouma ne fait plus comme dans *Les soleils des indépendances* le portrait d'un homme que les changements de la société mènent à la folie, mais celui d'une société devenue complètement folle. La folie n'est plus attachée à la nostalgie, pas davantage sauvée par une certaine dignité, elle est désormais liée au meurtre et au sadisme. En effet, Prince Johnson, l'un des fous les plus identifiables du roman (la situation au Libéria et en Sierra Leone est elle-même une situation folle qui semble avoir poussé tout le monde dans le camp de la déraison), est présenté comme quelqu'un qui a eu une révélation, c'est un « illuminé », un « visionnaire ». Birahima explique que par rapport aux autres « bandits de grand chemin », Johnson a « des principes d'honnête et désintéressé combattant de la liberté »[255]. Mais quelles que soient ses ambitions et ses convictions de départ, ce fou-là est bien un vrai fou, assoiffé de sang et impitoyable : « Plus le sang coulait, plus Johnson riait aux éclats, plus il délirait. »[256] Si l'on considère les actes sanguinaires et les attitudes mégalomaniaques de Koyaga dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, on peut considérer que le dictateur est lui-même à bien des égards une figure de fou.

Dans les romans africains les plus récents, il semble qu'une autre folie soit mise en scène. En effet, alors que jusque dans les années 1990, la folie s'incarnait presque systématiquement dans un individu déchiré entre plusieurs mondes, victime d'une société dans laquelle il ne se sentait plus adapté, de plus en plus, il semble que ce soit toute l'Afrique qui soit devenue folle, d'une folie qui n'a rien à voir avec celle qui peut également être sagesse. Ce ne sont plus seulement les personnages qui sont décrits comme fous, mais l'époque, le pays, le continent, la planète. Bachir Ben Laden dans *Transit* d'Abdourahman Waberi se révolte ainsi contre la répression d'une manifestation de soldats démobilisés : « Dégoûtation force 5, je dis moi. La ville, elle a perdu la tête ou quoi, ou alors c'est le vieux président qui est devenu maboul. Le monde il tourne cul sur la tête. »[257]

Dans *La fabrique de cérémonies* de Kossi Efoui, plusieurs chapitres portent le titre « La nef des fous (détail) » – référence bien sûr à l'ouvrage de Sébastien Brant, *Das Narrenschiff* – et le roman décrit une Afrique de l'Ouest déchirée et en

[255] Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, *op. cit.*, p. 138.
[256] *Ibid.*, p. 145.
[257] Abdourahman Waberi, *Transit*, *op. cit.*, p. 104.

proie au chaos, sorte d'hallucination insensée et incontrôlable. Dans *La folie et la mort* de Ken Bugul, les personnages sombrent presque tous dans la folie dans un pays lui-même fou. Dans *The Famished Road*, Ben Okri décrit comment six fils illégitimes de petits chefs militaires se battent : « Il nous devint impossible de discerner le parti qu'ils soutenaient, le code de l'honneur pour lequel ils se battaient, ni même le but de leur combat. »[258] Face à ce spectacle, la conclusion est sans ambiguïté : « Ce sont les fous de notre histoire, dit alors l'un des habitants de notre rue. Ils attendent l'arrivée d'une guerre insensée. »[259] La folie n'est plus celle de l'individu acculturé en manque de repères, mais celle de toute la société, expression d'une crise générale.

Dans un contexte d'anomie, les individus ne savent plus comment agir et se livrent à des actes autrement impensables. Ainsi, dans *Allah n'est pas obligé* de Kourouma, Foday Sankoh décide d'amputer le maximum de Sierra-Léonais pour les empêcher de voter, dans *Allah n'est pas obligé* et dans *Transit* de Waberi, les enfants-soldats sont incapables de faire la part du bien et du mal, tandis que dans *La folie et la mort*[260] de Ken Bugul une jeune fille accusée de vol est immolée ou que dans *La fabrique de cérémonie*[261] de Kossi Efoui des hommes enflamment un pneu passé autour du cou d'un jeune garçon.

Ce thème de la folie de la société (ou du monde) est également présent chez les auteurs antillais et indiens, mais prend plus rarement les formes très concrètes et sanguinaires de la folie africaine et reste généralement plus diffus, plus allusif. Toutefois, on peut voir aussi dans *The God of Small Things*, la manière dont la folie du temps s'incarne dans l'homme qui devient un monstre sans pitié. Les jumeaux Estha et Rahel qui assistent à un spectacle de kathakali représentant, entre autres, un combat sans merci entre Bhima et Dushasana[262], constatent :

> « Il y avait de la folie dans l'air ce matin-là, sous la coupe rosée du ciel. Une folie qui n'était plus simulée. Esthappen et Rahel la reconnurent aussitôt. Ils l'avaient déjà vue à l'œuvre. Par un autre matin. Sur une autre scène. Un autre déchaînement (les semelles pleines de

[258] Ben Okri, *La route de la faim*, *op. cit.*, p. 250. *The Famished Road*, *op. cit.*, p. 193 : « It became impossible to tell what party they supported, what codes they were fighting for, or what was the purpose of their battle. »
[259] *Ibid.*, p. 251. *FR*, p. 193 : « 'They are the madmen of our history,' one of the inhabitants on the street said. 'They are just waiting for a crazy war to come along.' »
[260] Ken Bugul, *La folie et la mort*, Paris, Présence africaine, 2000.
[261] Kossi Efoui, *La fabrique de cérémonies*, Paris, Seuil, 2001.
[262] Deux personnages mythiques de l'épopée du *Mahābhārata*.

> mille-pattes). Le délire brutal de la première et l'économie maniaque du second mis en regard. »[263]

Et lorsque Pillai explique que « Bhima, le fou, le sanguinaire » cherche la bête en lui, les enfants comprennent ceci : « C'est l'homme qu'il cherche en lui, voilà peut-être ce qu'il avait voulu dire. Tant il est vrai qu'aucune bête n'a jamais pu prétendre égaler, en diversité comme en degré, les raffinements de cruauté dont est capable la race humaine. »[264] Pour Arundhati Roy, la folie naît de l'angoisse de l'impuissance, d'un désir de tout maîtriser. Les hommes qui ont battu Velutha à mort ont été poussés par « une peur larvée autant qu'inavouée – peur de la civilisation face à la nature, des hommes face aux femmes, du pouvoir face à l'impuissance. Besoin inconscient chez l'homme de détruire ce qu'il ne peut ni soumettre ni adorer. »[265] Or cette violence n'était pas accidentelle, il ne s'agissait pas d'un événement isolé, « c'était l'image d'une époque imprimant sa marque sur ceux qui la vivaient. L'histoire en direct. »[266]

On trouve chez Rushdie, à travers les évocations de la Veuve Indira Gandhi dans *Midnight's Children* et celles du Peccavistan dans *Shame*, des représentations qui peuvent rappeler les délires meurtriers de la littérature africaine. Ainsi Sufiya Zinobia, dans *Shame*, incarne-t-elle la folie de son pays. Fille, alors que son père aurait voulu un garçon, et par ailleurs devenue idiote après une fièvre cérébrale, Sufiya somatise les hontes non ressenties de ceux qui l'entourent en rougissant de façon excessive. Lorsque des actes terribles sont commis sans honte, sans remords, c'est elle qui absorbe ces sentiments non éprouvés et les exprime à travers son corps. Et lorsque les causes de honte se multiplient ou s'intensifient démesurément, la jeune fille est prise d'accès de furie incontrôlables dans lesquels elle est capable de massacrer à mains nues aussi bien deux cent dix-huit dindes que des êtres humains. La violence et la folie

---

[263] Arundhati Roy, *Le dieu des petits riens*, *op. cit.*, p. 312. *The God of Small Things*, *op. cit.*, p. 235 : « There was madness there that morning. Under the rose bowl. It was no performance. Esthappen and Rahel recognized it. They had seen it work before. Another morning. Another stage. Another kind of frenzy (with millipedes on the sole of its shoes). The brutal extravagance of this matched by the savage economy of that. »

[264] *Ibid.*, p. 313-314. *GST*, p. 236 : « Searching for the *man* who lives in him was perhaps what he really meant, because certainly no beast has essayed the boundless, infinitely inventive art of human hatred. No beast can match its range and power. »

[265] *Ibid.*, p. 401. *GST*, p. 308 : « inchoate, unacknowledged fear – civilization's fear of nature, men's fear of women, power's fear of powerlessness. Man's subliminal urge to destroy what he could neither subdue nor deify. »

[266] *Ibid.*, p. 401. *GST*, p. 309 : « This was an era imprinting itself on those who lived in. History in live performance. »

exprimées par Sufiya ne lui appartiennent pas, elles appartiennent à son pays, le Peccavistan, et ne font que prendre corps à travers elle.

Les romans antillais mettent également l'accent sur une certaine folie de la société. Toutefois, celle-ci n'est pas tant liée à celle des gouvernements qu'au développement anarchique des villes et à certaines conséquences de la mondialisation. Ainsi dans *Chronique des sept misères*, Chinotte dit de Fort-de-France que c'est « une ville ababa »[267] et dans *Texaco* l'urbaniste évoque les dangers d'une ville qui devient folle :

> « Mais la ville est un danger ; elle devient mégapole et ne s'arrête jamais ; elle pétrifie de silence les campagnes comme autrefois les Empires étouffaient l'alentour ; sur la ruine de l'État-nation, elle s'érige monstrueusement plurinationale, transnationale, supranationale, cosmopolite – créole démente en quelque sorte, et devient l'unique structure déshumanisée de l'espèce humaine. »[268]

La mondialisation est une folie à l'image d'un monde créole qui se laisserait emporter par ses tensions, qui ne saurait les dépasser à travers l'invention de nouveaux liens. On retrouve cette image des villes tentaculaires, tourbillons transnationaux sans ancrage et sans ordre chez d'autres auteurs. New York, dans *Fury* de Salman Rushdie, est l'une de ces villes. Mélange d'influences de toutes sortes, mais sans mémoire, elle est aussi une « créole démente », habitée par la « furie ». Pour Rushdie, la furie a envahi le monde et les syndromes postcoloniaux sont devenus syndromes mondiaux. Ainsi, Malik Solanka est travaillé par les angoisses de l'hybride : il a quitté l'Inde, son pays d'origine, et a essayé d'y laisser également certains souvenirs douloureux ; il a d'abord vécu en Angleterre, l'ancienne métropole, où il semblait s'être bien intégré, mais peu à peu les fêlures identitaires ont pris le dessus. Voyant son identité « craquer aux coutures »[269] et après un accès de folie pendant lequel il a failli tuer sa femme et son fils, il vient se réfugier à New York pour dissoudre son malaise personnel dans le malaise de la ville. Peu à peu il semble se désintégrer. Il parle à haute voix sans s'en rendre compte, il accomplit des actes qu'il oublie aussitôt et cherche à tout prix à se défaire de son moi ancien, à se « dé-faire ». Ce qu'il attend de l'Amérique est très ambivalent : à la fois se dissoudre et trouver un remède à sa dissolution. D'une

---

[267] Patrick Chamoiseau, *Chronique des sept misères*, *op. cit.*, p. 142. Une « ville ababa », c'est-à-dire une ville idiote ou imbécile.
[268] Patrick Chamoiseau, *Texaco*, *op. cit.*, p. 455.
[269] Salman Rushdie, *Furie*, *op. cit.*, p. 102. *Fury*, *op. cit.*, p. 86 : « to be coming apart at the seams ».

certaine manière, en se penchant sur la folie de l'Amérique et surtout de New York, il peut oublier la sienne tout en gardant un lien avec elle. C'est aussi certainement une manière de la mettre en contexte : si le monde dans lequel on vit est fou, alors la folie individuelle devient « normale » : « Vivre à Metropolis, c'était savoir que l'exceptionnel était aussi répandu que le soda sans sucre. L'anormalité était la norme pop-corn. ».[270] Au fond, la folie du monde a les mêmes causes que les folies individuelles : perte de l'origine, défaut du lien, dérèglements dans les relations, perturbation de la communication.

Comme en écho à Solanka, Lao, dans *In Arcadia* de Ben Okri, explique : « Quand la vie est un chaos, on en recherche encore plus, si on souhaite vraiment l'oubli ».[271] Les personnages de ce roman, qui, en dehors peut-être de Lao – mais ce n'est pas certain non plus –, ne semblent pas touchés directement par les problématiques postcoloniales, ressentent également la folie du monde. Au début de leur aventure, le narrateur explique :

> « [c]hacun à sa façon, nous étions tous au bord de la dépression nerveuse quand le message est arrivé. […] Nous étions tous des épaves échouées sur les rivages ruinés de la ville. De pauvres hères accrochés aux dernières fibres de la raison. »[272]

Tous ont perdu quelque chose et fuient leur manque dans l'immédiateté des plaisirs. Le projet d'un film sur l'Arcadie paraît alors à ces presque fous, un projet fou : qui pourrait encore s'intéresser à la question du sens de la vie, au retour au miracle de l'enfance ? Vers la fin du voyage, Lao prend conscience que c'est l'absence d'un sens supérieur, d'une transcendance qui perd les hommes :

> « Même dans les pays où il n'y a pas de famine règne l'anomie. Le désespoir silencieux de masse. Même dans l'abondance et l'excès. Des vies vécues sans but. De l'école à l'université puis au lieu de travail. Travailler pour gagner sa vie, rembourser les emprunts, élever les enfants. Et alors ? Où cela mène-t-il ? »[273]

---

[270] *Ibid.*, p. 51. *Fu*, p. 39 : « To live in Metropolis was to know that the exceptional was as commonplace as diet soda, that abnormality was the popcorn norm ».
[271] Ben Okri, *En Arcadie*, *op. cit.*, p. 50. *In Arcadia*, *op. cit.*, p. 31 : « When one's life is a chaos one only seek more chaos if what one really seek is oblivion ».
[272] *Ibid.*, p. 13. *IA*, p. 5 : « In our different ways, we were all on the verge of nervous breakdowns when the message came through. […] We were all shipwrecks and derelicts on the ruined shores of the city. All wretches clinging on to sanity's last nerve. »
[273] *Ibid.*, p. 286-287. *IA*, p. 220 : « Even in countries where there is no mass hunger, there is anomy. Mass silent despair. Even amidst plenitude and excess. Lives lived with no sense of purpose. From school to university then to the workplace. Working to earn a living, then to pay the mortgage, then to raise children. then what? Where does it all lead? »

Il lui semble également que ce n'est pas le monde qui est fou, mais le regard que l'on porte sur lui : « Le monde est plus ou moins neutre mais la maladie, en nous, nous le fait voir comme un ennemi, corrompu, tombé en disgrâce, irrémédiablement perdu, inguérissable. »[274] Mais chez Ben Okri, ce n'est pas vraiment dans une quête de l'origine que réside le salut, il serait plutôt à conquérir dans la fascination de la vie, dans l'émerveillement et l'amour des beautés du monde. On note là une évolution par rapport à la trilogie et notamment au dernier volume, *Infinite Riches*, dans lequel le père d'Azaro insiste régulièrement sur le fait que les catastrophes qui s'abattent sur les hommes sont dues à l'oubli des connaissances des ancêtres.[275] Dans *In Arcadia*, la quête d'Arcadie n'est pas une quête de l'origine mais d'un sens à donner à la vie, sens qui se construit au présent. La folie réside au contraire dans la stérilité d'une vie passée en récriminations. Mistletoe se rappelle en effet une histoire racontée par Lao dans laquelle un individu, qui vient de mourir et se trouve aux portes du paradis, essaie de justifier ses faiblesses. Il invoque le manque d'amour, de solidarité, une époque difficile ou le fait de n'avoir pas appartenu au bon groupe. Mais on lui démontre alors qu'il aurait pu, dans chacune des situations évoquées, trouver une raison d'être heureux, une manière de faire de sa vie une œuvre d'art. Les conditions dans lesquelles on naît, et donc éventuellement l'hybridité, ne mènent à la folie que si l'on en a peur.

3.4. Un monde à l'envers

Parfois cette idée d'un monde sans repères s'exprime à travers des images de renversement. Le monde de l'hybride est un monde à l'envers où les anciennes valeurs sont mises en cause et où les personnages ne cessent de dire leur désorientation face au désordre grandissant.

C'est incontestablement le cas dans les romans de V.S. Naipaul. L'auteur écrit ainsi à propos de Trinidad : « Quiconque occupait une position élevée était

[274] *Ibid.*, p. 291-292. *IA*, p. 223-224 : « The world is more or less neutral, but the disease within makes it seem an enemy, corrupt, fallen from grace, hopelessly irredeemable, impossibly unhealable. »
[275] Voir par exemple *Infinite Riches*, *op. cit.*, p. 171.

tenu pour malhonnête et méprisable. »[276] Les héros ne sont ni des hommes politiques, ni des poètes, mais des joueurs de cricket. Les produits locaux, même de qualité, ne sont pas consommés au profit de produits importés vantés par les publicités. La distinction entre le bien et le mal ne semble pas exister, Trinidad témoignant d'une « indifférence à la vertu aussi bien qu'au vice »[277]. L'éducation, les valeurs de culture et de connaissance ne sont pas un privilège de riches, mais au contraire abandonnées aux pauvres. L'univers postcolonial apparaît comme une caricature grotesque des modèles occidentaux et Naipaul n'hésite pas à multiplier les références à des textes classiques de la littérature occidentale, mais pour les détourner de manière ironique. Ainsi de nombreux critiques ont souligné les liens entre *A House for Mr. Biswas* et *King Lear* de Shakespeare. Biswas et Lear auraient de nombreux points communs, à la différence que Lear détruirait l'ordre qui régit sa société par son *hybris*, tandis que Biswas tenterait au contraire d'instaurer un ordre dans un monde où règnent le chaos et l'absence de repères.[278] *The Mimic Men*, peut être lu comme une inversion de *Invisible Man* de Ralph Ellison, dans le sens où Ralph Singh, au lieu de lutter pour plus de visibilité, choisit au contraire de fuir la reconnaissance. La nouvelle « One among many » réécrit en l'inversant le modèle de réussite à l'américaine. En effet, en quittant l'Inde pour Washington, Santosh gagne une plus grande liberté et une certaine aisance matérielle, mais le vit comme une déchéance, ces gains lui faisant également perdre son sentiment de plénitude et sa tranquillité d'esprit. Dans *Guerrillas*, de nombreux motifs empruntés à *Jane Eyre* de Charlotte Brontë sont inversés : Jane est loin d'être pure et innocente, et son destin s'avère absurde et sordide ; Roche (allusion au personnage de Rochester) est loin d'être un séducteur ou une figure d'autorité, il apparaît plus comme un homme inconsistant, utilisé et méprisé par Jane. La femme créole de Rochester qui était pratiquement invisible dans *Jane Eyre* est remplacée par celle du métis Jimmy, personnage de premier plan, qui bien qu'étant aussi par certains aspects une victime, devient un assassin. Pour Naipaul, le sujet (post)colonial est condamné à la parodie, aux

---

[276] V.S. Naipaul, *La traversée du milieu. Aperçu de cinq sociétés – britanniques, françaises et hollandaises – aux Indes occidentales et en Amérique du Sud*, traduit de l'anglais par Marc Cholodenko, Paris, Plon, « Feux croisés », 1994, p. 47. [*The Middle Passage. Impression of Five Societies : British, French and Dutch in the West Indies and South America*, London, André Deutsch, 1962.]

[277] *Ibid.*, p. 62.

[278] Voir par exemple Bruce King, *V.S. Naipaul*, *op. cit.*, p. 44-45 ou Dominique Chancé, *Les fils de Lear, op. cit.*, p. 7-19.

imitations dégradées parce que ses repères, au lieu d'être internes à son expérience, y sont externes. Cette expérience est essentiellement source d'angoisse et il n'y a guère que dans *The Enigma of Arrival* que l'inversion est associée à un renouveau positif. Dans ce roman, en effet, on voit l'ascension de l'ancien colonisé se faire aux dépens de l'ancien colonisateur, celui-ci semblant voué à la déchéance. Le narrateur est d'une certaine manière le double inversé du propriétaire : « J'étais son opposé sur tous les plans, de la société, de l'art, de la sexualité. […] nous étions – ou plutôt nous étions nés – aux deux extrémités opposées de la fortune et des privilèges, et au cœur de cultures bien différentes. »[279] Leurs destinées se croisent. L'Angleterre impériale n'est plus visible que dans des vestiges en voie de désagrégation et c'est parmi ces vestiges que vit le narrateur, écrivain désormais installé : « Vingt ans d'une vie qui avait été à l'opposé de celle de mon propriétaire m'avaient amené là où je trouvais le réconfort des débris de son parc, les débris de sa vie à lui. »[280] Dans les autres textes de Naipaul, l'inversion demeure généralement stérile, signe d'un échec, d'une incapacité à s'affirmer pleinement.

Quel que soit le ton employé – optimisme ou pessimisme – on constate sans surprise que le renversement du monde et des valeurs est très fréquemment associé à la colonisation et/ou à la décolonisation.

Ainsi, dans *Une saison à Rihata* de Maryse Condé, Zek, dont la vie semble un échec, ne peut s'empêcher d'en rendre pour partie responsable les changements dus à l'indépendance : « Ah, cette nouvelle société née de l'indépendance ! Tout y était sans dessus dessous. Les fils commandaient aux pères, les cadets aux aînés. Même les femmes qui en bien des cas prenaient le pas sur les hommes. »[281] On retrouve le même type de commentaires dans *Les soleils des indépendances* de Kourouma où Fama, prince du Horodougou, est devenu un mendiant, un « charognard » que l'on ne respecte plus : « Bâtard de bâtardise ! lui ! lui Fama, descendant des Doumbouya ! bafoué, provoqué, injurié, par qui ? Un fils d'esclave. »[282] Les valeurs du nouvel ordre mondial semblent être

---

[279] V.S. Naipaul, *L'énigme de l'arrivée*, *op. cit.*, p. 243. *The Enigma of Arrival*, *op. cit.*, p. 174 : « I was his opposite in every way, social, artistic, sexual. […] we were – or had started – at opposite ends of wealth, privilege, and in the heart of different cultures. »

[280] *Ibid.*, p. 277. *EA*, p. 198 : « And twenty years of a life which had been the opposite of my landlord's had brought me to the solace of the debris of his garden, the debris of his own life. Debris which, nonetheless never ceased to have an element of grandeur. »

[281] Maryse Condé, *Une saison à Rihata*, Paris, Robert Laffont, 1981, p. 43.

[282] Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, *op. cit.*, p. 17.

des valeurs inversées, le « bas » règnant dans les plus hautes sphères. Ainsi dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, alors que Koyaga convient d'abord lui-même qu'il ne peut prétendre au poste de chef d'État parce que « un primaire, complexé, mauvais orateur, timide ne peut faire un chef d'État »[283], il s'empare très vite du pouvoir. Ledjo, désigné président du comité de salut public après la mort du président Fricassa Dos Santos, est un homme qui a fait carrière en se montrant « cruel envers les peuples colonisés se battant pour la liberté »[284] et en intriguant. Jean-Louis Crunet, désigné président du gouvernement provisoire, est un raté et un opportuniste. Les valeurs qui font d'un homme un héros sont perverties. Ainsi, enrôlé comme tirailleur au Vietnam, Koyaga disparaît pendant huit semaines dans une jungle hostile où nul ne saurait survivre bien longtemps. Il réapparaît pourtant, non seulement miraculeusement vivant, mais encore accompagné de deux prostituées :

> « Traîner dans la jungle deux dondons pouffiasses marocaines fut un exploit qui fit d'abord rire dans les mess. Mais quand on sut que le caporal avait accompli la prouesse avec une balle dans l'omoplate, des 'merde' d'admiration et d'étonnement succédèrent aux sourires narquois. »[285]

Le carnavalesque de cet exploit est souligné par les propos ironiques de Bingo, le sora :

> « Ainsi vous resterez un héros de légende de l'armée française aussi célèbre que votre père. Votre père Tchao l'est pour avoir bondi seul, sans l'ordre de son caporal, de son terrier de Verdun, et avoir enfourché dans la tranchée d'en face, avec la baïonnette, cinq guerriers allemands. Et vous le demeurerez jusqu'à la fin de l'univers pour avoir sauvé dans la jungle deux plantureuses péripatéticiennes. »[286]

L'héroïsme est dégradé. La gloire échoit aux traîtres, aux menteurs ou aux brutes. C'est d'ailleurs aussi la leçon que fait le dictateur Tiékoroni à Koyaga : « Quels sont les individus que nous appelons les grands hommes ? Ce sont, sans hésitation, ceux qui ont le mieux fabulé. »[287] Si la bassesse est le chemin qui mène le plus rapidement aux postes les plus élevés, c'est que le choc de la colonisation a perturbé l'ordre du monde. On le voit bien dans *Monnè, outrages et défis* où l'avancée des Blancs en Afrique de l'Ouest s'accompagne de signes étranges :

---

[283] Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, *op. cit.*, p. 102.
[284] *Ibid.*, p. 103.
[285] *Ibid.*, p. 38.
[286] *Ibid.*, p. 39.
[287] *Ibid.*, p. 197.

> « […] les oiseaux eux aussi ont commencé à chanter le matin les versets qui habituellement se disent la nuit. Moi-même dans mes longues prières, j'ai senti que je n'atteignais rien de cohérent. Et mes devins, dans les ébats des poulets égorgés, les jets de cauris et d'osselets, ne relevaient rien de significatif. »[288]

Djigui, en tentant de résister à ce bouleversement pour assurer la pérennité de son règne, commet de multiples transgressions qui ne font qu'aggraver les perturbations : « Cette fois l'univers révolté était définitivement troublé. Même les fauves de la nuit étaient sortis en plein soleil. »[289]

Dans *Transit* d'Abdourahman Waberi, Bachir, désorienté dans le chaos de la guerre civile affirme laconiquement : « Le monde, il tourne cul sur la tête »[290]. Pour lui, plus rien n'a de sens, les valeurs les plus élémentaires sont bafouées au point qu'il peut affirmer : « la guerre c'est bon pour la vie, je veux dire pour gagner sa vie proprement, sans histoires. »[291]

Les dictatures sont certainement des périodes propices à la mise à bas de toutes les valeurs, mais l'idée que le monde tourne désormais à l'envers, que tout est « sans dessus dessous » est également exprimée dans des romans évoquant surtout les bouleversements de la mondialisation.

Ainsi dans *In Arcadia* de Ben Okri, Lao qui se perd en imprécations contre le chaos de l'époque contemporaine affirme : « Rien n'est plus horripilant que l'aveugle qui peut voir. Le monde est sans dessus dessous, à l'envers, mon ami. Le réel est irréel, l'irréel réel. »[292] Quand le monde est plongé dans le chaos, pour avancer il faut reculer : « Il ne me semble pas que je puisse avancer, par conséquent je dois revenir en arrière. »[293] On retrouve cette idée déjà largement exploitée dans *Astonishing the Gods* où le héros évolue dans un monde étrange où les repères sont bouleversés : « Le lumière montait d'en dessous, comme si la relation avec la lune et le ciel avait été inversée. »[294] Au moment de traverser un pont en flammes, il se rend compte que « plus il allait vite, moins il parcourait de

---

[288] Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, *op. cit.*, p. 30-31.
[289] *Ibid.*, p. 14.
[290] Abdourahman Waberi, *Transit*, *op. cit.*, p. 104.
[291] *Ibid.*, p. 43.
[292] Ben Okri, *En Arcadie*, *op. cit.*, p. 37. *In Arcadia*, *op. cit.*, p. 22 : « Nothing more hair-rising than when the blind can see. This world is upside- down, inside-out, my friend. What is real is unreal, what's unreal is real. »
[293] *Ibid.*, p. 50. *IA*, p. 32 : « I can't seem to go forward, therefore I must go back. »
[294] Ben Okri, *Étonner les dieux*, *op. cit.*, p. 16. *Astonishing the Gods*, *op. cit.*, p. 8 : « Light poured upwards from below, as if the island's relationship with the moon and sky had become inverted. »

distance »[295]. Pris dans une inondation, il fait un constat similaire : « plus il nageait rapidement, plus il avançait lentement. »[296] Dans un univers nouveau il faut se débarrasser de toute idée préconçue et réapprendre sans cesse. Le renversement est déroutant mais il permet de se remettre en cause et devient l'occasion de nouvelles expériences.

The Ground beneath her Feet de Salman Rushdie est une fresque du monde du dernier quart du XX^{ème} siècle, mais d'un monde à l'envers, un monde de l'autre côté du miroir. Dans ce monde qui ressemble beaucoup au nôtre, Kennedy n'a pas été assassiné, Lou Reed est une femme et l'homme qui a composé « Heartbreak Hotel » n'est pas Elvis Presley mais Jesse Garon Parker. Les visions qu'a Ormus de ce qu'il appelle l'« autremonde » sont en fait des visions de « notre monde » :

> « C'est pareil mais différent. On a assassiné John Kennedy il y a huit ans. Ne ris pas, Nixon est président. Récemment le Pakistan oriental a quitté l'Union. Des réfugiés, des guérillas, le génocide, tout ça. Et les Anglais ne sont pas en Indochine, tu imagines, mais la guerre est là et bien là, même si les endroits ont des noms différents. »[297]

Dans *Midnight's Children*, l'inversion joue également un rôle important. Saleem, qui est en fait le fils adultérin d'une femme pauvre et d'un Anglais, aurait dû grandir dans la misère, mais il a été échangé à la naissance avec l'enfant d'une famille riche. Enfant d'une grande laideur (gras, morveux, etc.), il est pourtant « couronné roi » dès sa naissance, recevant de Nehru lui-même un télégramme de félicitations pour sa naissance. Saleem fonde ensuite la MCC, la « *Midnight's Children Conference* », parodie carnavalesque du Congrès indien. Mais, à la fin du carnaval, le bouffon-roi est détrôné et déchiré en millions de particules. Sa mort annonce pourtant un renouveau puisqu'il laisse un fils adoptif, enfant de sa femme Parvati et de son rival Shiva.

Chez Arundhati Roy, il n'y a pas que le monde de la télévision qui soit un monde inversé, Baby Kochamma elle-même, remarque Rahel, a vécu sa vie à l'envers : « Étrange remarque mais pleine d'à-propos. Baby Kochamma avait

---

[295] *Ibid.*, p. 35. *AG*, p. 24 : « the faster he ran the less distance he covered ».
[296] *Ibid.*, p. 37. *AG*, p. 26 : « the faster he swam, the slower he moved ».
[297] Salman Rushdie, *La terre sous ses pieds*, *op. cit.*, p. 331. *The Ground beneath her Feet*, *op. cit.*, p. 350 : « The same only different. John Kennedy got shot eight years ago. Don't laugh, Nixon's President. East Pakistan recently seceded from the union. Refugees, guerrillas, genocide, all of that. And the British aren't in Indochina, imagine that; but the wars there all right, even if the places have different names. »

effectivement vécu sa vie à l'envers. Jeune, elle avait renoncé au monde matériel, et maintenant qu'elle était vieille, elle semblait ne plus avoir assez de bras pour s'en saisir. »[298] Quant aux jumeaux, l'un de leurs jeux préférés consiste à lire à l'envers : « Le bras rouge et blanc de la barrière portait un panneau rouge où était écrit en blanc, Stop. 'Pots', dit Rahel. Un panneau jaune disait en lettres rouges ACHETEZ INDIEN. 'NEIDNI ZETEHCA', dit Estha. »[299] En jouant à renverser les mots et les phrases, les jumeaux déconstruisent le monde des adultes, ses injonctions et ses normes. Les adultes d'ailleurs ne s'y trompent pas et les enfants sont punis, forcés de copier cent fois qu'ils ne liront plus à l'envers. Le renversement apparaît donc parfois comme simplement absurde ou ridicule et parfois comme porteur de subversion.

En jouant sur ces images d'un monde à l'envers, les auteurs insistent sur l'idée d'une certaine suspension du sens. Les repères et les valeurs qui autrefois avaient cours sont mis à bas et la société semble prise dans un état intermédiaire où tout est à réinventer. Ce renversement n'est que rarement présenté comme une libération pure et simple des oppressions anciennes, ni comme une tragédie inéluctable, mais bien plutôt comme un entre-deux, une étape peut-être subie et non désirée mais qui pourrait s'avérer nécessaire. Le trouble et l'incertain sont souvent les conditions nécessaires pour de nouvelles réflexions, de nouvelles créations. L'univers des romans postcoloniaux prend bien souvent les allures d'un carnaval à l'issue incertaine. Anéantissement ou régénérescence, tout semble possible.

Si l'identité est parfois vécue comme une injonction oppressante, c'est parce que l'on néglige souvent le fait qu'elle n'est pas un état fixe et définitif, mais un processus qui peut inclure aussi bien de lentes maturations que de brusques mutations. Dans *Transatlantique*, l'anthropologue François Laplantine publie cet hymne aux multiples identités de l'homme :

---

[298] Arundhati Roy, *Le dieu des petits riens*, *op. cit.*, p. 43. *The God of Small Things*, *op. cit.*, p. 22 : « It was a curiously apt observation. Baby Kochamma *had* lived her life backwards. As a young woman she had renounced the material world, and now, as an old one, she seemed to embrace it. She hugged it and it hugged her back. » En italiques dans le texte.

[299] *Ibid.*, p. 90. *GST*, p. 58 : « The red sign on the red and white arm said STOP in white. 'POTS,' Rahel said. A yellow hoarding said BE INDIAN, BUY INDIAN in red. 'NAIDNI YUB, NAIDNI EB,' Estha said. »

> « Je revendique cette aptitude que nous avons à ne pas être conforme à nous-mêmes, à ne pas être un bloc homogène dont la personnalité serait définitivement fixée […] cette possibilité d'être traversé par des courants divers et d'échapper au fanatisme de l'identité et de la répétition. »[300]

Cette conscience est aussi celle qui habite une grande partie des œuvres de l'hybridité. L'individu postcolonial, à l'étroit dans toutes les identités qu'on lui propose, ne peut qu'être sensible à une telle conception. Les personnages des romans étudiés sont souvent conscients que leur « je » ne parle pas d'une seule voix. L'identité est perçue soit comme un palimpseste ou un patchwork, soit comme une suite d'états changeants. Selon les sensibilités, l'accent peut être mis sur les contradictions, la possible folie ou plus positivement sur les multiplicités de l'être.

Dans l'univers de l'hybride, le temps, comme l'espace, l'individu et le monde sont susceptibles d'éclatement, de fragmentation. L'ère dans laquelle nous vivons marque la fin de toute cohérence, de toute homogénéité. Le monde n'est désormais plus perceptible que de manière complexe, parcellaire. Il faut renoncer à le maîtriser, accepter d'être plongé dans un certain chaos. Il est en crise. Mais crise n'est pas synonyme de fin et n'implique pas forcément une vision pessimiste. Il ne s'agit pas d'un constat déchirant et il faut bien plutôt comprendre le terme de crise dans son sens premier, c'est-à-dire celui de moment décisif.[301] En effet, le chaos, la crise sont explorés aussi pour leurs potentiels créateurs. D'une certaine manière, on pourrait lire ces bouleversements comme une épreuve transitionnelle, un rituel initiatique. Le sujet, coupé de son groupe initial, se voit confronté à un certain nombre d'épreuves dans lesquelles il doit se perdre pour mieux pouvoir se retrouver. Privé de repères, pris de vertiges, il se désintègre, au risque de la folie ou la mort, mais pour naître à nouveau, un homme nouveau pour un monde nouveau.

---

[300] François Laplantine, *Transatlantique. Entre Europe et Amériques latines*, Paris, Payot, 1994, cité par Jean-François Dortier, « L'individu dispersé et ses multiples identités », in Jean-Claude Ruano-Borbalan (dir.), *L'identité. L'individu, le groupe, la société*, Auxerre, Éditions Sciences Humaines, 1998, p. 51. Sur ce thème voir également Amin Maalouf, *Les identités meurtrières* (*op. cit.*) ou Jean-Loup Amselle, *Logiques métisses. Anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs* (Paris, Payot, 1990, rééd. Paris, Payot Rivages, 1999) et *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures* (Paris, Flammarion, 2001).

[301] Le mot « crise » vient du grec *krisis* qui signifie décision.

Achebe, Chinua 140
Amselle, Jean-Loup 221
Ashcroft, Bill 134, 149
Astic, Guy 180
Attâr, Farîd Udîn 185
Bardolph, Jacqueline 178
Barthes, Roland 178
Bataille, Georges 178
Beck, Ulrich 138
Bergson, Henri 133
Bernabé, Jean 196
Bhabha, Homi K. 131, 202
Bhêly-Quenum, Olympe 140
Blanchot, Maurice 130, 178
Blérald-Ndagano, Monique 168
Brathwaite, Edward Kamau 149
Brunel, Pierre 170
Bugul, Ken 210
Butler, Judith 147
Butor, Michel 169
Castells, Manuel 138
Celan, Paul 178
Césaire, Aimé 202
Chamoiseau, Patrick 124, 127, 128, 134, 142, 146, 150, 158, 159, 160, 163, 164, 165, 172, 182, 183, 186, 187, 188, 189, 190, 192, 193, 196, 202, 203, 204, 212
Chancé, Dominique 160, 165, 203, 204, 215
Cioran, Emil Michel 178
Condé, Maryse 140, 146, 150, 151, 154, 155, 156, 164, 165, 168, 193, 201, 202, 204, 216
Confiant, Raphaël 196, 204
Costantini, Mariaconcetta 174
Cundy, Catherine 145, 171
Derrida, Jacques 178
Dickens, Charles 169
Dortier, Jean-François 221
Dos Passos, John 169
Efoui, Kossi 209, 210
Ellison, Ralph 215
Fabre, Michel 200
Fanon, Frantz 202, 203, 206
Fanon, Franz 202, 203, 206
Farah, Nuruddin 178
Fludernik, Monika 129
Fonkoua, Romuald 206
Garnier, Xavier 174
Glissant, Édouard 126, 133, 163, 165, 204
Griffiths, Gareth 134, 149
Gruzinski, Serge 169
Hall, Edward T. 131, 134
Harris, Wilson 204
Hassan, Ihab 179
Hayward, Helen 144
Joyce, James 169
Kafka, Franz 169
King, Bruce 200, 201, 215
Kourouma, Ahmadou 132, 151, 158, 159, 161, 165, 194, 195, 207, 208, 209, 210, 216, 217, 218
Laplantine, François 178, 220, 221
Lemosse, Michel 134, 135
Lévinas, Emmanuel 179
Lévi-Strauss, Claude 188
Loimeier, Manfred 180
Lyotard, Jean-François 178
Maalouf, Amin 221

Mann, Thomas 137
Maximin, Daniel 163, 164, 204
Naipaul, V.S.131, 132, 134, 135, 143, 144, 148, 149, 153, 154, 160, 161, 165, 171, 182, 183, 184, 190, 197, 198, 201, 204, 206, 214, 215, 216
Nehru, Jawaharlal 185, 219
Ngandu, Nkashama Pius 208
Ngandu, Pius Nkashama 208
Nietzsche, Friedrich 178
Nouss, Alexis 178
Okri, Ben128, 137, 140, 141, 146, 147, 151, 152, 158, 160, 165, 173, 174, 176, 177, 187, 191, 198, 200, 206, 207, 210, 213, 214, 218
Orville, Xavier 148
Paravy, Florence 165
Pepper-Clark, John 140
Peyronie, André 170
Pineau, Gisèle 164, 204
Placoly, Vincent 163
Poussin, Nicolas 176
Presley, Elvis 219
Prigogine, Ilya 126
Proust, Marcel 137
Ricœur, Paul 137
Roy, Arundhati127, 142, 146, 153, 158, 166, 168, 181, 184, 185, 195, 206, 211, 219, 220
Rushdie, Salman129, 130, 135, 136, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 151, 152, 153, 158, 161, 169, 170, 171, 180, 181, 185, 186, 188, 190, 191, 192, 193, 194, 197, 204, 205, 206, 211, 212, 219
Sartre, Jean-Paul 179, 206
Schülting, Sabine 129
Schwartz-Bart, Simone 204
Shakespeare, William 215
Simasotchi-Bronès, Françoise 163
Soyinka, Wole 140, 199, 200, 208
Tiffin, Helen 134, 149
Tutuola, Amos 173
Vera, Yvonne 126, 157
Waberi, Abdourahman127, 130, 131, 133, 140, 141, 145, 146, 156, 159, 160, 172, 180, 188, 190, 194, 197, 209, 210, 218
Walcott, Derek 204
Wilde, Oscar 169
Wittgenstein, Ludwig 178, 187
Woolf, Virginia 137
Zonabend, Françoise 188

« [J]e fouille ma mémoire pour débusquer le plus grand nombre d'éléments de mon identité, je les assemble, je les aligne, je n'en renie aucun. »[1]

Chapitre 3

L'identité troublante : les multiples facettes de l'hybride

L'hybride, dans un monde incertain, avec des origines troubles, conçoit l'identité comme une sorte de bricolage imparfait. En effet, elle n'est jamais donnée, toujours à conquérir, à inventer et surtout toujours composite, complexe. Les éléments qui pourraient la constituer posent toujours problème et il faut sans cesse ruser, innover. S'il n'est plus possible de nier l'hétérogénéité de son héritage, alors l'hybride choisit de la revendiquer. Contrairement à ce que pourraient laisser croire les discours à la mode sur les « identités métissées », l'écriture dans les romans postcoloniaux n'apparaît que rarement comme un moyen de réconcilier les contraires, d'apaiser les tensions, mais au contraire bien plus souvent comme un moyen de les mettre en scène. Les traces de la violence constitutive de l'hybride sont toujours présentes et c'est aussi ce qui le rend dérangeant.

En effet, loin de toute synthèse harmonieuse, l'hybride est une somme d'éléments inconciliables et qu'il faut pourtant concilier. Son identité ne se donne jamais à travers des figures, des modèles simples, mais passe par la contradiction voire l'oxymore, par des mises en contraste étonnantes ou par des masques. Elle

[1] Amin Maalouf, *Les identités meurtrières*, *op. cit.*, p. 25.

devient alors facilement subversive puisqu'insaisissable. Elle échappe aux catégories habituelles et en même temps les déconstruit. Les œuvres abondent ainsi en personnages contradictoires, mais aussi en images d'alliances impossibles, de mésalliances. On ne peut manquer de relever dans ces romans la profusion de personnages hermaphrodites, composites, alliant la vie et la mort ou les formes de vie les plus diverses. Le roman postcolonial affiche clairement que ce qui semblait devoir toujours demeurer séparé ne saurait plus l'être, que ce qui s'oppose peut aussi s'allier, que les rencontres et les associations les plus improbables peuvent désormais avoir lieu. L'hybride est non seulement le produit, mais aussi le théâtre d'un choc générateur de formes nouvelles. En outre, il apparaît que sa nature trouble et quelque peu inquiétante le pousse à jouer un double jeu, à évoluer sous couvert de masques et avec force détours. Bifide, complexe et échappant aux catégories habituelles, il ne saurait agir de façon directe et frontale. Les rapports de domination et d'aliénation dont il est le résultat l'ont forcé à endosser des rôles plus ou moins éloignés de sa nature. À l'instar de Sartre[2], on aurait pu imaginer qu'il allait simplement arracher les masques mensongers du passé, mais – peut-être parce qu'il n'est pas sûr de ce que pourrait être son « vrai » visage –, il préfère jouer avec l'incertain et le changeant et sème le trouble en se révélant un maître du travestissement et du détour. Les moyens de l'oppression peuvent alors devenir armes de résistance. L'identité troublée est aussi une identité troublante.

[2] Voir Jean-Paul Sartre, « Préface », in Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, *op. cit.*

« L'homme 'sain' n'est pas tant celui qui a éliminé de lui-même les contradictions, c'est celui qui les utilise et les entraîne dans son travail. »[3]

1. Contradictions

Les personnages des romans postcoloniaux éprouvent souvent des difficultés à concilier en eux des aspirations ou des tendances *a priori* incompatibles. Leur identité se fonde sur des paradoxes, des oppositions et cette nature trouble devient parfois troublante, dérangeante.

Ainsi, l'univers de Naipaul est hanté par une contradiction jamais résolue entre une conscience de l'hybridité comme liberté et une nostalgie douloureuse d'une origine pure. On le voit particulièrement dans *A House for Mr. Biswas* où Mohun Biswas ne rêve que de bâtir sa propre maison pour pouvoir enfin y être lui-même, tout en ne pouvant s'empêcher d'avoir besoin de la protection du groupe familial des Tulsi. Dans *Guerrillas*, Jimmy est lui aussi un « perdant » de l'hybridité. Ses contradictions ne débouchent que sur des souffrances et des échecs. À l'instar de Biswas (mais aussi de Ralph Singh ou Willie Chandran, les héros respectifs de *The Mimic Men* et *Half a Life*), il vit constamment dans le déchirement d'une double aspiration à une réalisation individuelle et autonome et à la sécurité assurée par l'appartenance à une communauté. Il n'est donc jamais satisfait, toujours dans l'angoisse et la frustration. Jimmy se veut par ailleurs un *leader* indépendantiste, mais place toute sa fierté dans une pseudo-culture britannique. D'un côté, il a conscience d'avoir été utilisé et ridiculisé en Angleterre (« En Angleterre, ils font de vous des amuseurs »[4]), de l'autre il se vante même devant Jane de ce que tout ce qu'il y a dans sa maison vienne de là-bas, parce que « on y apprend l'art de vivre »[5]. Tous ses fantasmes semblent marqués par de telles ambivalences. Ainsi, dans l'un d'eux, il s'imagine à la fois violeur et sauveur d'une jeune femme blanche. Sa relation avec Jane est d'ailleurs hantée par cette image. Non seulement, la jeune femme, par son arrogance et son ignorance, a toutes les raisons de réveiller en Jimmy de douloureux souvenirs

[3] Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, p. 128.
[4] V.S. Naipaul, *Guérilleros*, traduit de l'anglais par Annie Saumont, Paris, Albin Michel, 1981 p. 29. *Guerrillas*, London, André Deutsch, 1975, p. 19 : « They make you like a playboy in England. »
[5] *Ibid.*, p. 26. *Gu*, p. 17 : « England teaches you how to live. »

d'humiliations, mais encore, elle apparaît comme un archétype en raison d'une blancheur presque hyperbolique : « […] Jane était très blanche, […] la couleur de sa peau n'était pas du tout celle des Blancs de l'île. Blanche au point d'en être insaisissable […] »[6] Pour Jimmy posséder cette femme plus que blanche serait une forme de revanche pour toutes les humiliations subies. Franz Fanon a parlé de « névrose d'abandon » pour caractériser cet état dans lequel se trouverait le Noir face au corps blanc. D'après lui, l'amour de la femme blanche est pour l'homme le moyen d'acquérir enfin ce qui lui manque :

> « Je ne veux pas être reconnu comme Noir, mais comme Blanc. Or – et c'est là une reconnaissance que Hegel n'a pas décrite – qui peut le faire, sinon la Blanche ? En m'aimant, elle me prouve que je suis digne d'un amour blanc. On m'aime comme un Blanc. Je suis un Blanc. »[7]

Comme le Noir se sent infériorisé, il ne peut jamais croire à cet amour et vit donc toute relation de façon douloureuse, devenant parfois agressif, violent.

Pourtant, la situation de Jimmy est sans doute encore plus complexe dans la mesure où non seulement il veut être reconnu comme Blanc (en témoignent notamment ses efforts pour afficher sa culture britannique), mais aussi comme *leader* noir. Sa fascination pour Jane s'abreuve à deux sources contradictoires : d'une part le désir d'appartenir à son monde et d'autre part celui de le dominer, de s'en venger. Jane incarne donc à la fois l'humiliation et le salut : « Jane, qui par sa présence, sa façon de parler, avait suggéré que lui seul était condamné aux ténèbres ; et en même temps, dans ses fantasmes, elle le délivrait des ténèbres. »[8] De la même façon que lui-même se rêve à la fois sauveur et violeur, Jane apparaît à la fois dans le rôle de l'agresseur et du rédempteur. Jimmy incarne toutes les incohérences de l'hybridité vécue comme une tare. Mais il ne faudrait pas voir là le dernier mot de Naipaul sur les contradictions de l'hybride. Dans *The Mystic Masseur*, *The Mimic Men* ou *The Enigma of Arrival*, les héros – respectivement Ganesh, Ralph Singh et le narrateur double de Naipaul lui-même – sont eux aussi tout en contradictions et en ambivalence, mais ils atteignent tous

---

[6] *Ibid.*, p. 16. *Gu*, p. 6 : « […] she was very white, with a colour that wasn't at all like the colour of local white people. She was white enough to be unreadable […] ».
[7] Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, *op. cit.*, p. 51.
[8] V.S. Naipaul, *Guérilleros*, *op. cit.*, p. 43. *Guerrillas*, *op. cit.*, p. 32 : « Jane who, by her presence, manner and talk, had suggested that darkness reserved for himself alone. Yet at the same time, in his fantasy, she washed away the darkness. »

trois une forme de réussite, plus ou moins éclatante, souvent ambiguë, mais indéniable.

Les personnages de *The God of Small Things* d'Arundhati Roy sont, eux aussi, presque tous dominés par des aspirations contradictoires, ce dont ils n'ont parfois même pas conscience. Comme le note Julie Mullaney :

> « [Chacko] est pris entre une Inde apparemment en révolte *contre* la tradition, ce qui transparaît aussi dans la popularité de nouvelles idéologies (communisme, marxisme) et une Angleterre, à présent imaginée, d'abord assimilée et représentée *par* la tradition, par son éducation élitiste. »[9]

Il ne semble d'ailleurs pas remarquer lui-même l'incompatibilité entre ses revendications marxistes et son statut de chef d'entreprise aux ambitions aristocratiques. Il va même jusqu'à séduire ses ouvrières, les entraînant dans sa chambre sous prétexte de discuter des textes marxistes, alors qu'elles n'obéissent que par soumission au pouvoir de leur patron. Mammachi et Baby Kochamma acceptent elles aussi les paradoxes de Chacko : « Elles ne voyaient pas plus l'une que l'autre de contradiction entre les idéaux marxistes que prônait Chacko et sa libido féodale. »[10] Mais cet aveuglement est peut-être dû au fait que les deux femmes ne sont pas elles-mêmes exemptes d'attitudes incohérentes. Ainsi, Baby Kochamma, qui déteste les jumeaux – ses petits-neveux – à cause de leur origine mixte, adore Sophie Mol, bien que celle-ci soit la fille d'un Indien et d'une Anglaise. Son nom est, par ailleurs, lui-même une contradiction, puisque Kochamma est un titre honorifique féminin qui signifie en malayalam « petite mère »[11]. Or, Baby Kochamma est la femme la plus âgée de la famille, par ailleurs restée vieille fille. Mammachi, elle, tolère la vie dissolue de son fils, mais ne peut envisager que sa fille aime Velutha, un intouchable. Le mari d'Ammu est encore plus difficilement compréhensible, tant ses contradictions paraissent absurdes :

---

[9] Julie Mullaney, *Arundhati Roy's* The God of Small Things*. A Reader's Guide*, New York/London, Continuum, 2002, p. 34 : « [Chacko] is caught between an India seemingly in revolt *against* tradition as represented also by the popularity of new ideologies (Communism, Marxism) and a now imagined England, first imbibed through and represented *by* tradition, by his elite education. » Ma traduction.

[10] Arundhati Roy, *Le dieu des petits riens*, *op. cit.*, p. 229. *The God of Small Things*, *op. cit.*, p. 168 : « Neither Mammachi nor Baby Kochamma saw any contradiction between Chacko's Marxist mind and feudal libido. »

[11] Contrairement à ce que laisse entendre la quatrième de couverture de l'édition française, Kochamma n'est pas un nom de famille, mais un titre qui n'a rien à voir avec les jumeaux. On note d'ailleurs que Baby comme Margaret, qui n'ont aucun lien de parenté, sont toutes deux désignées sous ce terme.

> « Au cours d'une conversation entre amis, il n'hésitait pas à dire qu'il adorait le saumon fumé alors même qu'Ammu savait pertinemment qu'il en avait horreur. Ou bien il rentrait au Club et lui racontait qu'il venait de voir *Meet me in St Louis*, alors que le film programmé était en fait *The Bronze Buckaroo*. Jamais il ne s'expliquait ni ne s'excusait quand elle le lui faisait remarquer. Il se contentait de ricaner, ce qui finissait d'exaspérer Ammu. »[12]

Ammu, présente elle aussi des tendances opposées, mais qui, loin de se traduire par des mensonges, lui donnent au contraire la force de dire la vérité :

> « Qu'était-ce au juste qui donnait parfois à Ammu ce côté inquiétant, totalement imprévisible ? Les forces antagonistes qui, au-dedans d'elle, se livraient bataille. Comme un mélange aux composantes irréductibles. L'infinie tendresse de la mère et l'audace du kamikaze. »[13]

Le mélange lui ouvre la possibilité de transgresser les interdits imposés par la société. Ainsi, elle a le courage d'avouer sa relation avec Velutha au commissaire dans l'espoir de sauver son amant, ce qui surprend profondément Baby Kochamma :

> « Elle avait tablé sur le fait qu'Ammu, quelle que soit sa réaction, n'admettrait jamais publiquement la nature de sa relation avec Velutha. […] Mais Baby Kochamma avait compté sans le Côté Imprévisible d'Ammu. Le Mélange aux Composantes Irréductibles : tendresse infinie de la mère, violence suicidaire du kamikaze. »[14]

Si Ammu est inquiétante, c'est justement à cause de sa totale liberté de penser, d'aimer, dans un univers où tout est codifié, réglementé. Contrairement à Chacko et à Pappachi, elle ne se ment pas sur ses contradictions et les accepte comme faisant partie d'elle. Une fois assumées, les contradictions deviennent une force. Ammu incarne une sorte d'hybride idéale, capable de tirer parti de ses faiblesses et de ses inadéquations pour repousser les limites du possible. Les autres personnages de *The God of Small Things* restent, eux, prisonniers de leurs incohérences, empêchés d'avancer. On a déjà noté que l'auteur construit son récit sur une contradiction, l'ordre du récit permettant de finir le roman sur une note

---

[12] Arundhati Roy, *Le dieu des petits riens*, *op. cit.*, p. 66. *The God of Small Things*, *op. cit.*, p. 40 : « In a conversation with friends he would talk about how much he loved smoked salmon when Ammu knew he hated it. Or he would come home from the club and tell Ammu that he saw *Meet Me in St Louis* when they'd actually screened *The Bronze Buckaroo*. When she confronted him about these things, he never explained or apologize. He just giggled, exasperating Ammu to a degree she never thought herself capable of. »

[13] *Ibid.*, p. 71. *GST*, p. 44 : « What was it that gave Ammu this Unsafe Edge? This air of unpredictability? It was what she had battling inside her. An unmixable mix. The infinite tenderness of motherhood and the reckless rage of a suicide bomber. »

[14] *Ibid.*, p. 416. *GST*, p. 321 : « She had gambled on the fact that Ammu, whatever else she did, however angry she was, would never publicly admit to her relationship with Velutha. […] But Baby Kochamma hadn't taken into account the Unsafe Edge in Ammu. The Unmixable Mix – the infinite tenderness of motherhood, the reckless rage of a suicide bomber. »

d'espoir, alors que les événements eux-mêmes sont particulièrement tragiques. Pour Arundhati Roy, il s'agit de mettre l'accent sur les petits riens qui font que même les vaincus de l'Histoire, les opprimés, les sans-parole peuvent résister. En aménageant dans une vie apparemment sans espace pour eux, des plages de bonheur, en se concentrant sur le petit, le fragile, l'éphémère, en appréciant intensément chaque minute, les amants font acte de bravoure et menacent l'ordre social qui les opprime. Un peu d'espoir peut contredire le sens du destin. C'est peut-être ce que l'hybride a à offrir.

Dans les romans de Maryse Condé, il arrive souvent que les personnages aient fui leur île associée à la mère : l'île comme la mère sont des marâtres, étouffantes, envahissantes ou négligentes. Paradoxalement, le retour au ventre maternel est le premier de leurs fantasmes. En effet, les relations filles/mères sont animées par les contradictions.[15] Mais de manière plus générale, Maryse Condé se plaît à peindre des personnages habités d'élans contraires, de conflits intérieurs. Tituba (*Moi, Tituba sorcière... noire de Saleem*) qui s'est juré de ne plus approcher du monde des Blancs accepte par amour de partager le sort des esclaves en entrant au service de Susanna Endicott, puis en suivant Samuel Parris. Célanire (*Célanire cou-coupé*) est capable des actions les plus sordides (meurtres sauvages, dénonciations mensongères, etc.), mais aussi des élans de générosité les plus désintéressés. Véronica (*En attendant le bonheur*) ne craint rien tant que les clichés, mais se montre elle-même incapable de renoncer au fantasme d'une Afrique idéalisée.

Dans l'œuvre de Chamoiseau, ce qui apparaît contradictoire est revu en termes de complémentarité, de tension créatrice. La vision est beaucoup plus optimiste. Pour l'auteur martiniquais, un individu se construit à partir d'éléments qui peuvent paraître hétéroclites, mais qui prennent leur sens dans l'équilibre de leur relation. C'est certainement dans *Biblique des derniers gestes* que sa réflexion sur l'idéal de l'identité créole va le plus loin, les personnages ne cessant d'évoluer et d'apparaître sous des facettes différentes. Anne-Clémire L'Oubliée, la femme Mentô qui initie Balthazar Bodule-Jules, a l'air parfois jeune, parfois vieille, parfois laide, parfois belle. L'alliance des contraires incarnée avec tant d'harmonie – Anne-Clémire L'Oubliée en impose par la force qu'elle semble dégager – fait tomber toutes les certitudes. Elle est d'ailleurs décrite comme « un reflet

[15] Voir dans le chapitre 1 de la thèse, la partie 2.4., « Amère nostalgie de la mère, le fantasme du retour au ventre maternel », p.95-98.

incertain ».[16] Balthazar est lui aussi un être de paradoxe, un défi à la pensée : « C'était un chien et un bon ange, un saint et un damné, un bout de sucre et un éclat de piment. C'est pourquoi on pouvait le crier : *Le-pas-facile*. »[17] Ses contradictions sont celles de l'univers même :

> « Voici la vie et la mort indissociables qui mènent leurs créations et leurs essais aveugles. Voilà la violence. Voici l'amour. Voici la concorde. Et voici la discorde. Voici les dominants et les dominés, celui qui mange et celui qui est mangé, celui qui prolifère et celui qui s'épuise. Celui qui a besoin de croire et celui qui ne croit en rien. Voici les fauves et les guerriers, et voici les agneaux et les cabris de sacrifice. Voici, disait M. Balthazar Bodule-Jules, d'un mouvement du bras gauche qui balayait la création, voici de quelle soupe je proviens et dans quel magma j'ai pagayé ma vie. Et on croyait le voir nimbé des mystères instables de l'univers. »[18]

Pour Chamoiseau, la créolité qui fonctionne comme une mise en relation de réalités contradictoires ne fait qu'annoncer les mutations qui vont marquer la planète entière.[19] Le brouillage des repères, conséquence des multiples contradictions, affecte certes la société créole, mais également la notion d'identité au sens large.

On retrouve une vision assez proche dans les romans de Salman Rushdie. L'auteur d'origine indienne, également grand amateur de contradictions, insiste largement sur le caractère paradoxal du monde dans lequel nous vivons. Dans *Midnight's Children* ou dans *The Moor's last Sigh*, les contradictions sont surtout celles d'une Inde au patrimoine multiple, mais, dans ses romans ultérieurs, Rushdie insiste de plus en plus sur les effets de la mondialisation. Ainsi Rai, le narrateur de *The Ground beneath her Feet*, a-t-il le sentiment que le monde d'aujourd'hui est dominé par le chaos et le paradoxal :

> « […] les contradictions du réel sont devenues si flagrantes, si impossibles à nier, que nous apprenons à les considérer comme des faits acquis. […] Vous êtes fan de sport mais les règles changent chaque fois que vous le regardez. Vous avez un travail ! Non, vous n'en avez pas ! Cette femme a poudré la bite du président ! Dans ses rêves – elle est célèbre pour son imagination ! Vous êtes un dieu du sexe ! Vous êtes une peste du sexe ! On mourrait pour elle ! C'est une salope ! Vous n'avez pas de cancer ! Poisson d'avril, vous en avez un ! Cet homme bon au Nigéria est un assassin ! Ce meurtrier en Algérie est un homme bon ! Ce tueur psychopathe est un patriote américain ! Ce psychopathe

[16] Patrick Chamoiseau, *Biblique des derniers gestes*, *op. cit.*, p. 158.
[17] *Ibid.*, p. 527.
[18] *Ibid.*, p.56-57.
[19] L'urbaniste note par exemple : « En écoutant les derniers mots de la grande dame, j'eus soudain un frisson : dans quelques années, plus de la moitié de l'humanité affrontera, dans des conditions similaires, ce qu'elle appelle l'En-ville. », in Patrick Chamoiseau, *Texaco*, *op. cit.*, p. 471. Dans *Biblique des derniers gestes*, le lien est sans cesse rappelé. À chaque apprentissage, rencontre, découverte en pays créole, Balthazar associe des souvenirs liés à d'autres pays du monde. Ce qu'il a appris à voir dans son île, lui sert tout au long de sa vie à analyser les évènements qui se produisent en d'autres points du globe.

> américain est un tueur patriote ! Est-ce que ce n'est pas Pol Pot qui meurt dans la jungle d'Angkor, ou simplement Nol Not ? »[20]

Quant aux personnages, ils sont souvent eux aussi contradictoires. Flapping Eagle dans *Grimus* devient « Caméléon, l'enfant échangé, toute chose pour tous les hommes et rien pour personne. Il était devenu ses ennemis et avait mangé ses amis. Il était chacun d'eux et aucun d'entre eux. »[21] Padma, le dernier amour de Saleem, dans *Midnight's Children* est un être complexe avec « avec son côté terre à terre, sa superstition paradoxale, son amour contradictoire pour le fabuleux »[22]. Vina dans *The Ground beneath her Feet* est « douce ou sauvage, sereine ou tempétueuse, drôle ou triste »[23].

Il semble que le personnage rushdien soit condamné à ne mener que des actions ambiguës. On retrouve cette idée dans *The Satanic Verses* où l'idée d'une idéologie pure est consciencieusement battue en brèche. Dieu et le Diable semblent interchangeables, il n'est jamais aisé de déterminer lequel des deux s'adresse à Gibreel ou à Mahound. Ainsi, lors de l'épisode proprement dit des versets sataniques[24], le narrateur (probablement le Diable) entretient le trouble :

---

[20] Salman Rushdie, *La terre sous ses pieds*, *op. cit.*, p. 332-333. *The Ground beneath her Feet*, *op. cit.*, p. 352 : « […] the contradictions in the real have become so glaring, so inescapable, that we're all learning to take them in our stride. […] You're a sports fan but the rules are different every time you watch. You've got a job! No you don't! That woman powdered the President's johnson! In her dreams – she's a celebrated fantasist! You're a sex god! You're a sex pest! She's to die for! She's a slut! You don't have cancer! April Fool, yes you do! That good man in NIgeria is a murderer! That murderer in Algeria is a good man! That psycho killer is an American patriot! That American psycho is a patriot killer! And is that Pol Pot dying in the Angkoran jungle, or merely Nol Not? »

[21] Salman Rushdie, *Grimus*, *op. cit.*, p. 31 : « Chameleon, changeling, all things to all men and nothing to any man. He had become his enemies and eaten his friends. He was all of them and none of them. » Ma traduction.

[22] Salman Rushdie, *Les enfants de minuit*, *op. cit.*, p. 55. *Midnight's Children*, *op. cit.*, p. 38 : « with her down-to-earthery, and her paradoxical superstition, her contradictory love of the fabulous ».

[23] Salman Rushdie, *La terre sous ses pieds*, *op. cit.*, p. 121. *The Ground beneath her Feet*, *op. cit.*, p. 122 : « Sweet or savage, serene or stormy, funny or sad ». On pourrait également évoquer, dans *Fury*, le personnage de Malik Solanka, qui, à la recherche de la paix intérieure, quitte sa famille et Londres pour venir à New York. Dans son esprit cette fuite s'apparente à la philosophie du *sanyasi* qui renonce aux biens matériels pour se rapprocher de Dieu. Pourtant, il a conscience du côté paradoxal de sa situation : « Un *sanyasi* à New York, un *sanyasi* avec un duplex et une carte de crédit, était une contradiction en soi. Fort bien, il serait cette contradiction et, malgré la nature du paradoxe, poursuivrait son but. » (Salman Rushdie, *Furie*, *op. cit.*, p. 96-97. *Fury*, *op. cit.*, p. 82 : « A *sanyasi* in New York, a *sanyasi* with a duplex and credit card, was a contradiction in terms. Very well. He would be that contradiction and, in spite of his oxymoronic nature, pursue his goal. » En italiques dans le texte.)

[24] Faisant référence à une tradition apocryphe (que l'on trouve par exemple dans l'exégèse de Tabarî), Rushdie parodie l'hésitation du prophète quant à l'acception de trois déesses régnant sur le monde aux côtés d'Allah. D'après la tradition, Mahomet aurait d'abord récité des versets reconnaissant la « co-divinité » de Lat, Uzza et Manat avant de se rétracter en déclarant que ces versets lui auraient été dictés par le Diable. Cet épisode des versets sataniques est appelé par les musulmans « incident de *gharaniq* ».

> « […] mais Gibreel, planant-observant depuis son plus haut angle de caméra, connaît un petit détail, juste une chose minuscule qui est un léger problème ici, à savoir que *c'était moi les deux fois, baba, moi en premier et moi en second aussi*. De ma bouche, à la fois l'affirmation et le reniement, les versets et leurs controverses, univers et envers, tout, et nous savons tous comment ma bouche a été utilisée. »[25]

Gibreel, qui se prend pour l'incarnation de l'archange, est lui-même ambigu. En effet, si *farishta*, qui signifie ange, est le surnom que lui donnait sa mère, celle-ci pouvait également l'appeler *chaytan* lorsqu'il faisait des bêtises.[26] Quant à savoir si Dieu serait responsable du Bien et le Diable du Mal, le fantôme de Rekha rappelle à Gibreel que les choses ne sont pas si simples :

> « Cette séparation des fonctions, la lumière contre l'ombre, le mal contre le bien, est tout à fait claire dans l'Islam – *Ô enfants d'Adam, ne laissez pas le Démon vous séduire, comme il a chassé vos parents du jardin, en leur arrachant leurs vêtements pour leur montrer leur propre honte* – mais réfléchis un peu et tu verras que c'est une fabrication assez récente. Amos au VIII^{ème} siècle avant Jésus-Christ, demande 'Le mal existerait-il dans une ville, qui ne serait pas l'œuvre de Dieu ?' Et Jahweh, cité par Deutéro-Isaïe deux siècles plus tard, remarque : 'Je forme la lumière, et crée les ténèbres, je fais la paix et crée le mal ; moi le Seigneur, je fais toutes ces choses.' Ce n'est que dans le livre des Chroniques, à peine quatre siècles avant Jésus-Christ, qu'on utilise le mot *chaytan* pour désigner un être, et pas seulement un attribut de Dieu. »[27]

Dans les romans de Rushdie, les personnages doivent apprendre à vivre sans certitude, à considérer que la réalité peut être contradictoire ou mouvante, toujours en métamorphose. Ceci peut être source de déchirement, comme c'est le cas pour Gibreel par exemple.[28]

---

[25] Salman Rushdie, *Les versets sataniques*, *op. cit.*, p. 141-142. *The Satanic Verses*, *op. cit.*, p. 123 : « but Gibreel, hovering-watching from its highest camera angle, knows one small detail, just one tiny thing that's a bit of a problem here, namely that *it was me both times, baba, me first and second also me*. From my mouth, both the statement and the repudiation, verses and converses, universes and reverses, the whole thing, and we all know how my mouth got worked. » En italiques dans le texte.

[26] *Ibid.*, p. 107. *SV*, p. 91.

[27] *Ibid.*, p. 353. *SV*, p. 323 : « This notion of separation of functions, light versus dark, evil versus good, may be straightforward enough in Islam – *O, children of Adam, let not the Devil seduce you, as he expelled your parents from the garden, pulling off from them their clothing that he might show them their shame* – but go back a bit and you see that it's a pretty recent fabrication. Amos, eighth century BC, asks: 'Shall there be evil in a city and the Lord hath not done it?' Also Jahweh, quoted by Deutero-Isaiah two hundred years later, remarks: 'I form the light and create darkness; I make peace and create evil; I the Lord do all things.' It isn't until the Book of Chronicles, merely fourth century BC, that the word *shaitan* is used to mean a being, and not only an attribute of God.' » En italiques dans le texte.

[28] Maria dans *The Ground beneath her Feet* évoque également ce sentiment de déchirure interne : « […] notre irréconciliabilité intérieure, la contradiction tectonique que nous avons tous en nous et qui a commencé à nous déchirer en petits morceaux comme la terre instable elle-même. » Salman Rushdie, *La terre sous ses pieds*, *op. cit.*, p. 320. *The Ground beneath her Feet*, *op. cit.*, p. 339 : « […] our inner irreconciability, the tectonic contradictoriness that has gotten into us all and has commenced to rip us to pieces like the unstable earth itself. »

Mais les contradictions sont aussi très souvent présentées comme des preuves d'humanité, d'ouverture. Ainsi, pour Moraes, dans *The Moor's last Sigh*, « la double nature de grand-père Camoens en révèle la beauté ; son empressement à permettre la coexistence en lui-même d'impulsions contradictoires est la source de son aimable et profonde humanité. »[29] D'ailleurs, les personnages qui tentent au contraire de s'enfermer dans l'unique, le monolithique, la « terrifiante unicité »[30], sont toujours particulièrement dangereux. On a déjà évoqué les cas de Gibreel et de Mahound dans *The Satanic Verses*, mais le personnage du roman éponyme *Grimus*, qui décide pour les habitants de Calf de l'unique voie qu'ils ont le droit de suivre[31] ou Indira Gandhi dans *Midnight's Children*, qui veut à elle seule incarner toute l'Inde et être adorée comme son unique Dieu,[32] en fournissent également des illustrations. Les contradictions des individus sont en fait l'expression de leur authenticité, la conséquence normale d'une vie dans un monde lui-même complexe et habité de contradictions. Quant à l'auteur, loin de se placer au dessus de son récit en créateur omniscient et omnipotent, il se laisse lui-même aller à des contradictions. Ainsi, dans *The Satanic Verses*, on relève une incohérence dans l'enchaînement des évènements. En effet, lorsque les terroristes sikhs prennent en otage les passagers du vol Bostan, ils font d'abord se poser l'appareil sur une piste dans le désert et le narrateur précise alors qu'ils libèrent « les femmes, les enfants et les Sikhs ».[33] Or, dans le premier chapitre qui décrit l'explosion de l'appareil et la chute de Gibreel et Saladin, le narrateur parle de « la pluie de membres et de bébés dont ils [Saladin et Gibreel] faisaient partie ».[34] Le premier otage exécuté est un Sikh, certes un « Sird-tondu », c'est à dire un Sikh qui a abandonné le turban et coupé ses cheveux, mais l'on se demande pourquoi il n'a pas tenté de descendre avec les autres Sikhs. La présence d'hôtesses est par ailleurs évoquée, alors que

[29] Salman Rushdie, *Le dernier soupir du Maure*, *op. cit.*, p. 47. *The Moor's last Sigh*, *op. cit.*, p. 32 : « the doublenesses in Grandfather Camoens reveal his beauty; his willingness to permit the coexistence within himself of conflicting impulses is the source of his full, gentle humaneness. » On notera au passage la référence au célèbre poète portugais qui composa *Les Luisiades* alors qu'il se trouvait en Inde.

[30] Salman Rushdie, *Les versets sataniques*, *op. cit.*, p. 119. *The Satanic Verses*, *op. cit.*, p. 102 : « his terrifying singularity ».

[31] Salman Rushdie, *Grimus*, *op. cit.*, p. 235.

[32] Salman Rushdie, *Les enfants de minuit*, *op. cit.*, p. 636 : « Les Indiens, expliqua la main de la Veuve, adorent notre Dame comme un Dieu. Les Indiens ne peuvent adorer qu'un seul Dieu. » *Midnight's Children*, *op. cit.*, p. 438 : « 'The people of India' the Widow's hand explained, 'worship our Lady like a god. Indians are only capable of worshipping one God.' »

[33] Salman Rushdie, *Les versets sataniques*, *op. cit.*, p. 94. *The Satanic Verses*, *op. cit.*, p. 79 : « [w]omen, children, Sikhs ».

[34] *Ibid.*, p. 16. *SV*, p. 6 : « the rain of limbs and babies of which they were a part ».

toutes les femmes sont théoriquement descendues. [35] L'erreur est-elle de l'auteur ou du narrateur ? Quoi qu'il en soit, elle témoigne d'un monde indéchiffrable, composite, un monde d'erreurs et d'illusions mais qui, justement pour toutes ces raisons, laisse place à la liberté d'interprétation. Par ailleurs, dans *Midnight's Children*, à l'instar d'Arundhati Roy, Rushdie fait contraster la forme du récit avec son contenu. Au cours d'un entretien avec Jean-Pierre Durix, il explique en effet avoir voulu contredire le message pessimiste délivré par la dissolution de Saleem à la fin du roman par la structure même de l'œuvre : « J'ai essayé de manière assez délibérée de donner une forme au livre qui contredise en quelque sorte ce que dit le récit. Ce que je veux dire c'est que, pour moi, l'optimisme du livre réside dans sa structure 'démultipliée'. »[36] Dans *Imaginary Homelands*, il écrit : « Le point de vue du narrateur n'est pas tout à fait celui de l'auteur. Ce que j'ai essayé de faire c'est de créer une tension dans le texte, une opposition paradoxale entre la forme et le contenu du récit. »[37] Pour Rushdie, si Saleem échoue dans son projet d'une Inde nouvelle, les multiples voix de l'Inde ne sont pas pour autant éteintes, une descendance existe (Aadam, le fils de Shiva et Parvati) et d'autres récits, d'autres tentatives, d'autres projets restent possibles. L'auteur semble ainsi dialoguer avec son personnage, opposant au constat d'échec de celui-ci une vision plus optimiste, vision qui toutefois se fonde sur les arguments développés par son héros. Les contradictions ne sont pas présentées comme des impasses, mais comme les mouvements d'une réflexion dialogique. Il ne s'agit pas de prôner un relativisme mou, mais la nécessité d'une interrogation constante permettant d'envisager des pistes pour un avenir meilleur.

Dans les romans d'Abdourahman Waberi, les contradictions apparaissent également comme des conditions nécessaires pour imaginer un monde nouveau.

---

[35] De la même manière, dans *Fury*, l'auteur commet une erreur de scénario. En effet, Jack Rhinehart, l'ami journaliste de Solanka, est retrouvé mort, une lettre de suicide à ses pieds. Très vite, il apparaît que ce suicide est en réalité un meurtre et l'on soupçonne donc que la lettre a été écrite sous la contrainte (il ne fait pas de doute que le texte a été écrit de la main de Jack). Pourtant lorsqu'on apprend les circonstances du meurtre, il s'avère absolument impossible que Jack ait écrit quoi que ce soit, puisque jusqu'à la dernière seconde il ne s'est pas cru en danger. Il est mort sans avoir le temps de comprendre ce qui se passait. Voir Salman Rushdie, *Furie*, *op. cit.*, p. 228. *Fury*, *op. cit.*, p. 204.

[36] Salman Rushdie, « Salman Rushdie, interview », entretien avec Jean-Pierre Durix, *Kunapipi*, vol. 4, n° 2, 1982, p. 23. Également publiée dans Michael Reder, (dir.), *Conversations with Salman Rushdie*, *op. cit.*, p. 13 : « I tried quite deliberately to make the form of the book a kind of opposite to what the narrative was saying. What I mean is that the optimism in the book seems to me to lie in its 'multitudinous' structure. » Ma traduction.

[37] Salman Rushdie, *Imaginary Homelands*, *op. cit.*, p. 16 : « The point of view of the narrator is not entirely that of the author. What I tried to do was to set up a tension in the text, a paradoxical opposition between the form and content of the narrative. » Ma traduction.

Dans *Balbala*, Djibouti est le lieu du « combat perpétuel de l'ombre et de la lumière »[38]. L'image revient à plusieurs reprises, parfois mise en parallèle avec d'autres oppositions comme celle entre la vie et la mort.[39] Mais si le soleil et le jour sont presque toujours connotés négativement, associés à la violence, à l'implacable, aux délimitations qui dessinent des coupures[40], la nuit, elle, est « couleur d'incertitude ».[41] Anab l'aime tout particulièrement parce qu'elle est « bifide comme un miroir qui dit vrai et faux en même temps. Tout se mêle et se combine en même temps pour former une véritable toile d'araignée avec la lune en son mitan. »[42]

L'obscurité, c'est la peur, la mort, mais c'est aussi le refuge et surtout l'incertain, le possible.[43] Djibouti apparaît comme un espace impossible, un lieu de tension absolue où s'affrontent des forces contraires. Il est le lieu de guerres fratricides, « inciviles »[44], opposant Afars et Somalis, mais aussi le lieu d'un combat plus général entre une politique qui cherche à diviser[45] en assignant une identité fixe à ses citoyens, et des aspirations à une nation où la parole pourrait être plurielle[46]. Waïs, Dilleyta, Yonis et Anab font partie de ceux qui revendiquent « une parole déligotée, tournée vers les autres, une parole qui soit lien, pont, arborescence et prise de conscience à la fois. »[47] Chacun d'entre eux incarne cette résistance à sa manière. Anab, « née un soir d'éclipse »[48], aux cheveux « couleur de nuit »[49], représente l'incertain, le trouble, la complexité. Waïs, au-delà de sa réserve, incarne l'endurance. Yonis, le médecin engagé, une certaine conscience politique et le refus des compromissions. Quant à Dilleyta, le poète, il

---

[38] Abdourahman Waberi, *Balbala*, *op. cit.*, p. 23.
[39] *Ibid.*, p. 89. Voir également p. 21, 50, 51, 90 et 94.
[40] Par exemple : « le soleil blessant comme la morsure de l'alcool sur une petite plaie ouverte au genou. » (p. 16) ; « soleil assassin » (p. 38) ; « le soleil fouette tout le monde » (p. 39) ; « châtiment solaire » (p. 39) ; « les maquisards qui fuyaient leurs deux ennemis objectifs : les soldats et le soleil. » (p. 117)
[41] *Ibid.*, p. 91.
[42] *Ibid.*, p. 176.
[43] Cette symbolique de l'ombre et de l'obscurité est sans doute plus proche de celle de l'Islam que de celle du monde occidental.
[44] Abdourahman Waberi, *Balbala*, *op. cit.*, p. 77.
[45] *Ibid.*, p. 64 : « Dans la minuscule République, on ramène chaque homme à son enclos d'origine, on lui remet en mains propres sa carte tribale »
[46] *Ibid.*, p. 87-88 : « La nation est un corps habitable, ouvert à tous et non une demeure close, un patio réservé au cercle du patriarche. […] L'apprentissage de la fraternité passe par cette conquête, cette parole aux accents pluriels. »
[47] *Ibid.*, p. 87.
[48] *Ibid.*, p. 60.
[49] *Ibid.*, p. 77.

est « la contradiction faite homme »[50]. Provocateur et rebelle, il s'en vante volontiers : « Je délire et j'accumule les paradoxes, oui, c'est mon privilège. Et je serais lapon en Amazonie, afar en Argentine, […]. Je reste vivant parmi les morts. »[51] Justement parce qu'il est homme de paradoxes, habité par des forces contraires, maniant l'incompatible, il est capable d'envisager un pays uni en dépit de ses multiples sources, de ses peuples contrastés : « Pourtant les deux régions demeurent les deux quartiers d'une seule et même lune. Une union scellée par la même étoile, on doit y faire l'apprentissage d'une fraternité commune. »[52] Dans l'univers de Waberi, les contradictions sont inévitables, mais pas forcément négatives, elles peuvent, au contraire, être l'occasion du dialogue, de l'échange.

Pour Ben Okri, les contradictions sont aussi caractéristiques d'un monde hybride. Les expériences du héros de son roman *Astonishing the Gods* rappellent à bien des égards celles de la condition postcoloniale. Né invisible, le personnage grandit d'abord sans avoir conscience de cette invisibilité puisqu'elle est partagée par tous ceux qui l'entourent :

> « Leurs vies remontaient dans les siècles invisibles et les seules choses qui avaient survécu à ces époques aux couleurs différentes, c'étaient des légendes et de riches traditions non écrites et par conséquent, dont on se souvenait. On s'en souvenait, parce qu'on les vivait. »[53]

Derrière cette évocation, on ne peut s'empêcher de voir l'Afrique pré-coloniale, monde de tradition orale. Conséquence pour le héros de cette enfance paisible dans un monde invisible : « Il grandit sans contradiction sous le soleil des époques non écrites »[54]. Mais avec l'école, le héros apprend à lire et découvre alors ce que signifie l'invisibilité. Cherchant dans les livres des traces de son peuple il n'en trouve aucune et prend conscience, fortement troublé, qu'il n'existe pas. C'est dans sa quête de la visibilité qu'il va apprendre les contradictions. La langue d'Okri, d'une apparente limpidité, abonde en images paradoxales ou oxymoriques pour décrire les étapes de la quête initiatique. Arrivé dans une ville déserte, le héros entend « des voix agréables qui récitaient les noms indicibles des

---

[50] *Ibid.*, p. 69.
[51] *Ibid.*, p. 85.
[52] *Ibid.*, p. 120-121.
[53] Ben Okri, *Étonner les dieux*, *op. cit.*, p. 9. *Astonishing the Gods*, *op. cit.*, p. 3 : « Their lives stretched back into the invisible centuries and all that had come down from those differently coloured ages were legends and rich traditions, unwritten and therefore remembered. They were remembered because they were lived.»
[54] *Ibid.*, p. 9. *AG*, p. 3 : « He grew up without contradiction in the sunlight of the unwritten ages ».

choses ».[55] Ensuite la ville le frappe par « l'aspect monumental des choses et par leur apparente légèreté ».[56] Son guide lui apprend que sur l'île où se trouve la ville « plus lourd, c'est plus léger ».[57] Et lorsqu'il veut traverser un pont invisible, il découvre que « plus il allait vite moins il parcourait de distance ».[58] Ayant accepté le paradoxe, il parvient à atteindre l'autre côté du pont et pénètre dans la ville des Invisibles : « La ville était vide, mais il sentait des présences partout »[59]. Pour avancer le héros doit désapprendre ce qu'il sait. Les contradictions sont là pour lui prouver que ce qu'il croit incompatible ou impossible ne l'est que dans un certain cadre de référence. Et face à chacune de ses hésitations, de ses peurs, son guide lui répète qu'il ne doit pas chercher à comprendre, mais accepter les choses telles qu'il les voit ou les ressent. À la fin de son voyage, il a une révélation :

> « Il sentit qu'il était devenu plus petit et par conséquent plus grand, qu'il était devenu caché et que, par conséquent, il pouvait apprendre à voir, qu'il était devenu un secret et par conséquent ouvert à toutes les vérités, qu'il était devenu son propre mystère et que par conséquent il pouvait commencer à comprendre, et qu'il avait été touché par l'esprit créatif de découverte et que par conséquent il pouvait commencer sa quête véritable. »[60]

Dans cet étrange roman, Okri part de l'expérience postcoloniale pour imaginer une fable plus universelle. Son héros, invisible pour des raisons « historiques », parvient au terme d'une quête proche de l'expérience de l'hybride à atteindre un degré supérieur d'invisibilité. Okri ne fait pas de l'hybridité un état supérieur de l'humanité, mais présente cette expérience comme une possibilité d'invention de soi. Invention qui ne se fait pas par opposition à ce que l'on était auparavant, mais qui plonge ses racines plus profondément, remettant en cause tous les fondements de la connaissance. Or cette remise en cause se fait notamment par le choc désintégrant des images contradictoires, par l'énigme des paradoxes, qui suspendent toute signification, toute certitude. Cette philosophie de la contradiction comme moteur de la connaissance est également présente dans les autres textes de l'auteur. Dans *The Famished Road*, un esprit l'expose même très explicitement à Azaro :

---

[55] *Ibid.*, p. 12. *AG*, p. 5 : « sweet voices reciting the ineffable names of things. »
[56] *Ibid.*, p. 17. *AG*, p. 9 : « the monumentality of things and their apparent lightness. »
[57] *Ibid.*, p. 28. *AG*, p. 17 : « heavier is lighter ».
[58] *Ibid.*, p. 35. *AG*, p. 24 : « the faster he ran the less distance he covered ».
[59] *Ibid.*, p. 47. *AG*, p. 35 : « The city was empty, but he felt presences everywhere. »
[60] *Ibid.*, p. 176. *AG*, p. 143 : « He felt that he had become smaller and therefore greater, that he had become hidden and therefore could learn to see, that he had become a secret and therefore open to all truths, that he had become his own mystery and therefore could begin to understand, and that he had been touched by the creative spirit of finding and therefore could begin the true quest. »

> « — D'un certain point de vue, l'univers semble être composé de paradoxes. Mais tout finit par se résoudre. C'est la fonction de la contradiction.
> — Je ne comprends pas.
> — Le jour où tu arriveras à considérer quelque chose de tous les points de vue imaginables, tu commenceras peut-être à le comprendre.
> — Mais vous, pouvez-vous le comprendre ?
> — Non. »[61]

La contradiction fait avancer la réflexion dans un mouvement infini : nul ne peut parvenir à la dépasser définitivement en une vérité absolue. Pour autant, la démarche qui consiste à envisager tous les points de vue imaginables, en dépit de sa vanité, est nécessaire.

Chez Ahmadou Kourouma, les contradictions héritées du bouleversement de la colonisation et des indépendances sont plutôt le signe du chaos et de la dégénérescence. Le terme d'enfants-soldats dans *Allah n'est pas obligé* est déjà en quelque sorte un oxymore : dans un monde « normal », les soldats sont des adultes, le rapprochement de l'innocence et de la barbarie incarné par ces enfants est particulièrement choquant. Cette contradiction se traduit aussi dans le ton du récit de Birahima qui semble incapable de démêler le bien du mal, le vrai du faux et admire le méprisable. Ainsi, parlant de son ami Tête brûlée, un autre enfant-soldat : « Le commandant Tête brûlée était un type tout ce qu'il y a de bien. Walahé ! Ça mentait plus que ça respirait. C'était un fabulateur. »[62] De même lorsqu'il décrit la personnalité de Papa le bon, il mêle sans aucun jugement sa générosité envers les enfants des rues au début de la guerre au Libéria avec sa folie actuelle et ses violences despotiques. À travers le récit de Birahima, on comprend que la guerre a transformé cet homme probablement sincère en fou sanguinaire. Cette folie faite de contradictions se traduit d'ailleurs même dans son accoutrement :

> « Le colonel Papa le bon avait d'abord le galon de colonel. C'est la guerre tribale qui voulait ça. Le colonel Papa le bon portait une soutane blanche, soutane blanche serrée à la ceinture par une lanière de peau noire, ceinture soutenue par des bretelles de peau noire croisées au dos et sur la poitrine. Le colonel Papa le bon portait une mitre de cardinal. Le colonel Papa le bon s'appuyait sur une canne pontificale, une canne ayant au bout une croix. Le colonel Papa le bon tenait à la main gauche la Bible. Pour couronner le tout, compléter le tableau, le colonel Papa le bon portait sur la soutane blanche un

[61] Ben Okri, *La route de la faim*, *op. cit.*, p. 419-420. *The Famished Road*, *op. cit.*, p. 327 : « 'From a certain point of view the universe seems to be composed of paradoxes. But everything resolves. That is the function of contradiction.' 'I don't understand.' 'When you can see everything from every imaginable point of view you might begin to understand.' 'Can you?' 'No.' »
[62] Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, *op. cit.*, p. 82.

> kalachnikov en bandoulière. L'inséparable kalachnikov qu'il traînait nuit et jour et partout. Ça, c'est la guerre tribale qui voulait ça. »[63]

Si le récit de Birahima est si frappant, à la fois choquant et émouvant, c'est parce que le jeune narrateur ne voit justement pas les contradictions. Ayant grandi dans un monde absurde où plus aucune règle n'est valable, il n'est pas de réalités qui lui paraissent incompatibles. Les contradictions et paradoxes de Birahima, que l'on pourrait prêter à sa naïveté d'enfant, sont surtout un procédé pour dévoiler les mensonges et les hypocrisies du monde. Ainsi, Birahima raconte aussi comment le président-dictateur togolais, Eyadéma, eut une idée de génie en proposant « un changement dans le changement sans rien changer du tout », proposition qui séduit « les USA, la France, l'Angleterre et l'ONU »[64]. La planète entière semble avoir perdu le sens des réalités. Dans l'univers de l'auteur ivoirien, les contradictions paraissent assez désespérantes. Pourtant on pourrait objecter que son œuvre est traversée par une autre contradiction, qui celle-là rend l'interprétation un peu moins aisée. En effet, les narrateurs – et souvent les personnages – des romans de Kourouma condamnent sévèrement la « bâtardise » de l'Afrique des indépendances. « Bâtardise » qui suspend toutes les significations anciennes, permet toutes les contradictions, tous les paradoxes. En même temps, l'écriture de l'auteur semble tenir un discours exactement opposé. Écriture bâtarde s'il en est, le français malinkisé, tout comme les procédés narratifs de Kourouma (le recours à des formes traditionnelles de la littérature orale) démentent par leur vitalité le pessimisme des histoires racontées. Madeleine Borgomano remarque ainsi que le roman *En attendant le vote des bêtes sauvages* est une sorte de défi : « Il s'agit toujours de concilier des contraires, voire des contradictoires : l'écriture et l'oralité (on dit aussi 'l'oraliture'), la liberté formelle du roman et les contraintes d'un chant ritualisé. »[65] Bien que l'œuvre de Kourouma porte les atours d'un sombre pessimisme, elle n'en est pas pour autant dénuée d'ambiguïté.[66]

Si tous les auteurs présentent les contradictions comme inhérentes à la condition postcoloniale, voire plus largement humaine (chez Okri ou Rushdie), ils

---

[63] *Ibid.*, p. 61-62.
[64] *Ibid.*, p. 185.
[65] Madeleine Borgomano, *Des hommes ou des bêtes. Lecture de* En attendant le vote des bêtes sauvages *d'Ahmadou Kourouma*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 28.
[66] L'étude de la voix narrative le montrera également. Voir chapitre 7 de la thèse, partie 2.2.1., « Des narrations complexes et fluctuantes », p. 602-609.

n'en tirent pas forcément les même conclusions. Pour Naipaul ou pour Kourouma, elles sont essentiellement sources de déchirements, même si ce dernier en utilise pourtant le potentiel humoristique et déroutant dans son expression. Arundhati Roy, quant à elle, s'attache à montrer qu'elles peuvent être tout aussi bien une force qu'un signe d'aliénation. Dans l'univers de Ben Okri, en revanche, les contradictions s'apparentent à des énigmes et sont liées à des épreuves transitionnelles nécessaires pour atteindre une vérité supérieure. Waberi, lui, en fait des actes de résistance s'opposant aux logiques totalitaires, tandis que Chamoiseau et Rushdie les considèrent tout simplement comme caractéristiques de la richesse de l'identité. Leurs facettes sont donc multiples, mais l'on retiendra qu'elles sont toujours une manière de mettre le sens en suspens, d'ouvrir les significations. Les contradictions ne sont que les expressions les plus visibles de ce qui fait l'identité, à savoir la mise en relations d'éléments hétérogènes et changeants.

« La transgression se comporte comme une petite braise jetée dans la grande savane au gros de la saison sèche. On voit où la flamme prend mais nul ne sait où elle s'arrêtera. »[67]

2. Mésalliances

Les romans postcoloniaux présentent par ailleurs une multitude de motifs liés au mélange et plus particulièrement au mélange impossible, subversif, manière de rappeler encore que l'hybride déborde tout, transgresse tout, même les frontières qui semblaient les plus infranchissables. La fragilité des repères semble ouvrir la voie à toutes les transgressions. L'hybridité n'est pas le simple métissage, mélange plus ou moins harmonieux d'éléments disparates, mais bien un véritable choc, le produit d'unions impossibles, interdites ou douloureuses. Les romans en témoignent en multipliant les images de mésalliances brouillant toutes les frontières, celles de classes, de races, de genres, mais aussi celles entre les règnes humain et animal ou entre la vie et la mort.

2.1. Par-delà les races et les classes

Tout d'abord, il s'avère que les romans postcoloniaux sont le théâtre d'unions par-delà les barrières sociales admises. À vrai dire, l'idée même de mariage mixte est en soi presque absurde, tant on conçoit mal comment l'union de deux êtres pourrait être l'union de deux mêmes. La perception d'un mariage comme « mariage mixte » permet donc de voir quelles sont les frontières « problématiques ». Dans le contexte postcolonial – on serait pourtant tenté de dire qu'il s'agit là d'un trait universel –, c'est bien sûr d'abord l'union entre Noirs (« gens de couleur ») et Blancs qui définit la mixité. Maryse Condé évoque fréquemment dans ses romans ces couples « dominos » et leur position ambiguë. Véronica dans *En attendant le bonheur* ou Rosélie dans *Histoire de la femme cannibale* souffrent de l'image de « putain du Blanc » qui leur colle à la peau, tant la peau noire semble « adhésive » aux pires clichés. Véronica ne cesse de se défendre : « ce n'était pas sa couleur comme ils l'ont dit, parce que bien sûr, ils ne

[67] Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, *op. cit*., p. 27.

pouvaient penser à rien d'autre. »[68] Rosélie, elle, parle peu, mais souffre de voir Stephen jouer avec l'étonnement que provoque continuellement leur couple, souffre de n'exister qu'en tant que femme noire d'un homme blanc. Dès la mort de Stephen, elle est ignorée par toutes leurs connaissances communes, « comme s'il [Stephen] devenait ce qu'il n'avait jamais été ni pour elle ni pour lui-même : un Blanc. »[69] Les personnages de Maryse Condé sont souvent subversifs sans le vouloir. Cherchant seulement l'amour, parfois une simple consolation passagère auprès de gens qu'ils choisissent pour leur beauté ou leurs qualités humaines, ils mettent à jour l'incroyable force de la barrière de la race et ce, même dans des contextes inattendus. Les intellectuels, comme on le voit dans *Histoire de la femme cannibale*, ne sont pas moins racistes, et, paradoxalement, les Noirs non plus. Ainsi dans *Les derniers rois mages*, Debbie tolère toutes les infidélités de Spéro jusqu'à ce qu'il la trompe avec une Blanche, offense cette fois impardonnable. De la même manière dans *La colonie du nouveau monde*, ce n'est que lorsque Tiyi a une aventure avec un béké que Aton se montre vraiment blessé. Pourtant, pour Tiyi, pour Spéro, Rosélie ou Véronica, il n'y a que des hommes et des femmes, pas des Noirs et des Blancs.

Salman Rushdie décrit lui aussi plusieurs couples mixtes, non pas tant pour dénoncer l'ostracisme qui les accable, que pour dévoiler les préjugés qui ont souvent été à l'origine de ces unions. Dans *The Satanic Verses*, Saladin a épousé Paméla parce qu'elle incarnait son idéal de l'Angleterre, mais Pamela elle-même a été séduite par la caricature d'Indien que proposait Saladin : « Quelques instants plus tard, arriva Chamcha, empestant le patchouli, vêtu d'un kurta blanc, la caricature même des mystères de l'Orient, et cinq minutes plus tard la fille partait avec lui. »[70] Si Saladin et Pamela croient transgresser leur race ou leur classe, ils sont surtout victimes des mêmes préjugés que ceux qu'ils dénoncent. Seul l'amour, dénué d'arrière-pensées idéologiques, serait le signe que la barrière des races n'existe pas. L'échec de la relation entre Pamela et Saladin démontre le danger des essentialisations : personne ne se résume à son origine.

Dans *Transit* de Waberi, les raisons du mariage d'Alice et Harbi sont plus nuancées. Alice avoue elle-même avoir voulu rompre avec son milieu, se

---

[68] Maryse Condé, *En attendant le bonheur*, *op. cit.*, p. 26.
[69] Maryse Condé, *Histoire de la femme cannibale*, *op. cit.*, p. 94.
[70] Salman Rushdie, *Les versets sataniques*, *op. cit.*, p. 194. *The Satanic Verses*, *op. cit.*, p. 174 : « A few moments later Chamcha came up, reeking of patchouli, wearing a white kurta, everybody's goddam cartoon of the mysteries of the East, and the girl left with him five minutes later. »

démarquer : « Par orgueil, peut-être, on s'imagine toujours différent, on veut échapper au sort commun. Pour hâter la fin de mon adolescence. »[71] Mais elle invoque aussi le hasard, le destin :

> « Je ne cherchais pas une Afrique mythique en rencontrant ton père, je ne cherchais pas le grand amour comme d'autres courent après le grand écrivain. Pour te dire la vérité, je ne cherchais rien, je traînais mon ennui et mes rêvasseries sur le bord de la Vilaine, c'est tout. »[72]

Une fois en Afrique, elle apparaît comme un personnage totalement ouvert : en dépit des difficultés à s'intégrer, elle résiste, oppose sa bonne volonté. Elle essaie de comprendre, accepte de ne pas comprendre, respecte la différence et bien que jamais vraiment intégrée à la famille de son mari, elle devient la dépositaire de la mémoire familiale. Quand son beau-père Awaleh estime que son fils est trop occidentalisé, il explique à Alice le sens des coutumes et traditions, manière de finalement faire passer l'héritage. Souffrant, quoi qu'elle en dise, de nostalgie, pas aveugle aux horreurs qui se déroulent sous ses yeux, elle est également consciente de l'enjeu que représente son couple. D'un côté, elle et Harbi sont utilisés pour servir à l'image du pays :

> « Un mois après notre arrivée, nous avons trouvé du travail tous les deux. Il faut croire que les autorités voulaient soigner leur image, un couple domino, fraîchement débarqué et diplômé, ça ne courait pas les rues même si le président du conseil territorial, monsieur Ali Aref s'est dégoté une Française, nîmoise et simplette à ce qu'on dit, avec l'aide de Jacques Foccart, l'homme qui distribue les destins dans les pays francophones alliés à la France. »[73]

De l'autre, ils sont également victimes de rejet et de méfiance : « L'heure n'était pas aux amours et aux saveurs métisses au sein de cette contrée erratique »[74]. Alice surtout, en tant que Française, est perçue comme une traîtresse, une complice de l'ordre colonial. Et pourtant, elle reste jusqu'à la fin, ne tente jamais de se protéger derrière sa nationalité, et meurt abattue « par les militaires et par les policiers drogués »[75]. Si son couple est une transgression, sa personnalité propre semble encore plus subversive parce qu'impossible à enfermer dans une appartenance, une attitude. Pleine de contradictions et d'hésitations (on la voit refuser toute nostalgie, clamer son bonheur, mais parfois aussi, s'abîmer dans les

---

[71] Abdourahman Waberi, *Transit*, *op. cit.*, p. 30.
[72] *Ibid.*, p. 84.
[73] *Ibid.*, p. 86.
[74] *Ibid.*, p. 87.
[75] *Ibid.*, p. 143.

regrets, les disputes, les peurs), elle est une figure, humaine à l'extrême, dont l'ouverture à l'Autre est un véritable acte politique.

Dans l'œuvre de Naipaul, le couple mixte incarne au contraire une sorte d'aberration et surtout un danger, pas tant pour la communauté d'ailleurs que pour l'individu lui-même. Dans *A Bend in the River*, la relation entre Salim, un Indien d'Afrique, et Yvette, une Européenne, est vouée à l'échec. À cause de cette relation, Salim reste aveugle aux changements de la société et réagit trop tard lorsque ses biens sont confisqués par l'État, il se transforme par ailleurs en homme violent et jaloux et va jusqu'à battre celle qu'il aime. Pour annoncer cet échec, Naipaul fait allusion dans la première partie du livre à un passage de l'*Énéide* dans laquelle Jupiter et Vénus s'opposent à l'union d'Énée et Didon sous prétexte que le mélange des races serait néfaste. Sur un monument à l'entrée de la ville, Salim est profondément choqué de découvrir que la citation originale a été détournée afin de signifier exactement l'inverse : « *Miscerique probat populos et foedera jungi*. 'Il approuve le mélange des races et des liens qui les unissent.' »[76]. Si le roman de Naipaul (et en général toute son œuvre) est si critique par rapport au métissage, c'est que, selon l'auteur, le produit de ce mélange se retrouve alors sans protection communautaire. Bruce King résume ainsi sa position : « Les mariages mixtes offrent des otages au destin, dans la mesure où les enfants qui en sont issus n'appartiennent à aucun groupe protecteur et risquent de devenir des marginaux. »[77] Dans le même roman, Mahesh et Shoba, qui ont, eux, transgressé la barrière des castes en se mariant, sont aussi un couple sans avenir. Ils vivent en effet dans la peur continuelle d'une vengeance de la famille de Shoba et finissent par perdre la raison. Souvent aussi, Naipaul dénonce les illusions de ceux qui recherchent dans l'union mixte justement la transgression : le père de Willie Chandra (*Half a Life*) qui, au nom de principes qu'il maîtrise mal, décide d'épouser une intouchable ne fait que gâcher sa vie et celle de sa famille. Sandra qui épouse Ralph Singh dans *The Mimic Men* ou Jane qui suit Roche dans *Guerrillas* le font parce qu'elles croient ainsi échapper à un milieu dans lequel elles ont échoué. Elles utilisent leurs relations avec les hommes comme des actes de révolte, mais n'en retirent rien sinon la déception et la souffrance. Pour

[76] V.S. Naipaul, *À la courbe du fleuve*, *op. cit.*, p. 77. *A Bend in the River*, *op. cit.*, p. 70 : « *Miscerique probat populos et foedera jungi*. 'He approves of the mingling of the peoples and their bonds of union' ». En italiques dans le texte.

[77] Bruce King, *V.S. Naipaul*, *op. cit.*, p. 125 : « Mixed marriage offer hostages to fortune as the resulting children belong to no protective group and may become outcasts. » Ma traduction.

Naipaul, on le verra, les transgressions de l'hybride, si elles sont souvent inévitables, sont de toutes façons synonymes de souffrance.

Dans *The God of Small Things*, la barrière infranchissable n'est pas celle de la race (si Mammachi est très critique par rapport au mariage de Chacko et Margaret, c'est surtout en raison des origines sociales de celle-ci, bien plus que parce qu'elle est anglaise). En revanche la religion et plus encore les castes définissent des interdits très forts. Ammu, qui a épousé un hindou, est une paria à peine tolérée dans sa propre famille. Pire encore, en ayant une relation avec Velutha, un intouchable, même dans une Inde qui a connu la colonisation occidentale, Gandhi et le communisme, elle semble mettre en danger le pays entier. L'interdit est tellement fort que le père de Velutha, loin de se révolter, propose de tuer son fils de ses propres mains pour son affront.

2.2. Tératologie

Un monde qui voudrait se fonder sur des mythes de pureté, d'authenticité – si illusoire que cela soit – ne peut que percevoir l'hybride comme une aberration, une monstruosité, voire un danger. Comme le Sphinx, les sirènes de l'Odyssée ou le Minotaure, l'hybride est une énigme, il « désoriente » et surtout il représente une menace vitale. Réutilisant ces projections fantasmatiques, les romans de l'hybridité, à l'instar de films fantastiques, ont souvent recours aux figures de monstres, personnages défigurés, mutilés ou mêlant éléments humains et animaux, leur caractéristique principale étant d'enfreindre la norme[78]. On pense bien sûr aux « *twilight creatures* » (créatures crépusculaires) des pièces de Soyinka, ces personnages idiots, albinos, mal formés, tous appartenant aux marges de la société, à la fois blessés et menaçants. L'auteur explique :

> « […] pour moi, tout particulièrement dans ma propre mythologie privée, et aussi pour beaucoup de Yorubas, ils représentent cet espace de transition dans la mesure où ils doivent surmonter ou traverser ce fossé encore et encore, plus souvent que les autres gens. ».[79]

[78] Voir Gérard Lenne, *Le cinéma fantastique et ses mythologies 1895-1970*, Paris, Henri Veyrier, 1995, p. 25.

[79] Wole Soyinka in Karen L. Morell (ed.), *In Person: Achebe, Awoonor, and Soyinka at the University of Washington*, Seattle, Institute for Comparative and Foreign Area Studies, University of Washington, 1975, p. 118-119 : « […] for me especially in my own private mythology and also for lots of Yoruba people, they represent this area of transition since they have to breach or cross this gulf over and over again, more than other people. » Ma traduction.

Pour Soyinka, on l'a dit, l'expérience de la transition est à la fois extrêmement dangereuse et riche de possibilités, elle est ce qui mène à de plus vastes connaissances en passant par la désintégration de soi puis sa reconstitution. Soyinka donne à cette épreuve des accents tragiques et en fait un acte d'*hybris*. Les personnages de « monstres » sont donc ceux qui sont particulièrement adaptés pour incarner une épreuve qui ressemble bien à celle de l'hybridité. Dans sa préface à un numéro des *Cahiers du Gerf* sur « L'hybride », William Schnabel écrit : « Selon certains, l'engouement pour les formes tératologiques est une caractéristique des époques charnières, où la naissance des monstres est la conséquence des grands bouleversements dans la civilisation. »[80] L'hybride, notamment représenté sous la forme du monstre, serait donc l'expression d'une période de crise, de transition.

Dans *The Satanic Verses* de Salman Rushdie, Saladin Chamcha se transforme progressivement en bouc sous l'influence du regard aliénant de la société britannique qui le rejette dans le monde du monstrueux, voire du satanique. Il n'est d'ailleurs pas le seul à subir une telle métamorphose. À l'hôpital où il se trouve après avoir été battu par des policiers, un homme à tête de tigre lui explique :

> « Il y a une femme là-bas, dit-il, qui est maintenant presque entièrement buffle. De robustes queues ont poussé à des hommes d'affaires du Nigéria. Des estivants du Sénégal, qui ne faisaient rien d'autre que changer d'avion, se sont transformés en serpents à la peau glissante. »[81]

Tous ces personnages semblent effectivement vivre cette épreuve de la transition, tous ont traversé la frontière entre deux mondes et se voient alors menacés de désintégration. Saladin, par la force de sa volonté, par l'aide aussi qu'il reçoit de Zeeny, parviendra tout de même à se recomposer, devenant ainsi un homme plus fort, plus riche de connaissances.

On a déjà vu que dans *Midnight's Children*, on trouvait plusieurs figures mêlant éléments animaux et humains. Saleem, avec son nez éléphantesque, rappelle Ganesh, de même que son fils Aadam, qui, lui, a des oreilles

---

[80] William Schnabel, « Préface », *Les Cahiers du Gerf*, (« L'hybride »), n° 7, 2000, p. 10.

[81] Salman Rushdie, *Les versets sataniques*, *op. cit.*, p. 188. *The Satanic Verses*, *op. cit.*, p. 168 : « 'There's a woman over that way,' he said, 'who is now mostly water-buffalo. There are businessmen from Nigeria who have grown sturdy tails. There is a group of holidaymakers from Senegal who were doing no more than changing planes when they were turned into slippery snakes.[...]' »

pachydermiques. Quant à Jamila, elle est appelée pendant son enfance le Singe de Cuivre. Ces mélanges ne sont d'ailleurs pas seulement des mélanges homme/animal, mais aussi homme/divin, puisque Ganesh est le dieu éléphant et que le singe fait très certainement référence au dieu Hanuman. Dans *Grimus*, la sœur de Flapping Eagle s'appelle Bird-Dog, associant ainsi dans son nom deux animaux symbolisant des aspects contradictoires : la liberté de l'oiseau (qu'incarne Bird-Dog chez les Axona) contre la servilité du chien (qu'elle incarne lorsqu'elle est au service de Grimus).

Dans les romans antillais, les figures de zombis, de morts-vivants, de *soukougnans* ou de femmes à pieds de bouc sont légion. Tous ces personnages apparaissent régulièrement dans les romans de Chamoiseau, et sont évoqués, le plus souvent de manière métaphorique, par Maryse Condé. Dans *Histoire de la femme cannibale*, Maryse Condé file tout au long du roman l'analogie entre son personnage Rosélie et une figure de monstre :

> « Mais qui suis-je ? Quelle bête, quel poisson carnivore ? mes dents sont aiguës, ma langue bifide. Parfois, on me voit avaler d'un seul coup les insectes qu'attire mon odeur de frais. Les chauves-souris sont mes sœurs : à moitié rat, à moitié oiseau ; mal à l'aise dans la clarté du grand jour. Nous passons le temps la tête en bas, cherchant la nuit qui nous ramènera dans le ventre qui nous a portées. »[82]

Dans *Desirada*, Marie-Noëlle, l'enfant sans père, dont l'origine a des relents de scandale, a elle aussi le sentiment d'être un monstre :

> « Une difformité. Un monstre. Au temps de la Renaissance, l'on croyait que les montres naissaient de copulations interdites, tellement effroyables que leur imagination seule refroidissait le sang. Vierges éventrées par des chiens, des panthères, des taureaux, des macaques velus à verge de bois bandé, poursuivies par des soukougnans, des dorliss, des volans. Le monstre, même s'il ne porte pas ouvertement les signes de sa monstruosité, bras en moins, jambes en moins, queue de poisson, corne de bouc au milieu du front, epsilon sur la poitrine, ne peut que causer le vide autour de lui. Sa proximité terrorise. »[83]

Le monstre, Marie-Noëlle le dit clairement, est bien le produit des unions interdites, l'enfant de mondes qui n'auraient jamais dû se rencontrer.

Dans *Célanire cou-coupé* apparaît une autre figure de monstre, évoquant celle-là plutôt la créature de Frankenstein. En effet, Célanire, sacrifiée à la naissance, a été sauvée par le Dr. Pinceau qui a recousu son cou presque tranché :

---

[82] Maryse Condé, *Histoire de la femme cannibale*, *op. cit.*, p. 159.
[83] Maryse Condé, *Desirada*, *op. cit.*, p. 260.

> « L'opération a duré sept heures. Je devais raccorder les artères, les veines, les nerfs, les tendons tranchés. […] Après j'ai recousu les chairs. J'ai greffé sur la couture en dents de scie qui garrottait le petit cou une bande de peau prélevée sur la cuisse. […] Il me fallait du sang pour irriguer tout cela. J'ai transfusé celui de deux poulets que j'ai envoyé Ofusan quérir en vitesse. Tout le temps, je sentais qu'enfin j'étais l'émule de mon héros Victor Frankenstein et cela me cravachait. Moi aussi, j'égalais le Créateur et, quand l'enfant s'est mise à éternuer et à pleurer, je me suis senti éperdu d'orgueil. »[84]

Célanire, revenue du monde des morts, non pas créature de Dieu, mais d'un savant fou, a en outre dans les veines également du sang animal. Ceci explique peut-être la sauvagerie et le surnaturel qui caractérisent par la suite ses actes.

The Famished Raod et ses suites *Songs of Enchantment* et *Infinite Riches* sont de véritables défis à l'imagination tant les combinaisons animal/humain sont nombreuses et variées. Un extrait parmi d'autres :

> « […] dans un bruit de lave jaillissante, je vis des hommes se transformer en taureaux, en chevaux, en tigres, leur peau hérissée, flamboyante dans la nuit. Je vis des hommes se transformer en chacals. […] C'était une nuit de sorcellerie. Dans la foule sauvage, je vis des hommes avec des sabots effrayants et des yeux en amandes. Ils se tenaient droits, leurs doigts s'épaississant en moignons tandis qu'ils se transformaient en hippopotames. Je vis ces êtres mi-hommes mi-bêtes, humains à temps partiel, fabricants de réalité, se faisant eux-même refabriquer. Je vis des femmes changer de forme et se transformer en antilopes et en grandes créatures félines. En fourmiliers affamés. En jaguars et en lionnes. »[85]

Même les personnages qui ne sont pas des esprits littéralement composés d'éléments animaux et humains peuvent en fonction des circonstances en prendre les apparences. Ainsi peut-on lire dans *The Famished Road* à propos de Madame Koto : « Le visage de Madame Koto était maculé de taches. Elle ressemblait à un monstre délavé. On aurait dit une sorte d'être hybride, à mi-chemin entre un animal bâtard et une sculpture en bois. »[86]

Dans les romans de Kourouma, sans qu'il y ait réellement de figures de monstres composites, il est toutefois très fréquent que des hommes soient associés à des animaux sur le plan symbolique. Le titre du troisième roman de Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages* rappelle l'importance du

---

[84] Maryse Condé, *Célanire cou-coupé*, *op. cit.*, p. 117.

[85] Ben Okri, *Infinite Riches*, *op. cit.*, p. 295-296 : « […] with the sound of rushing lava I saw men turning into bulls, into horses, into tigers, their skins bristling, aflame in the night. I witnessed men turning into jackals. […] It was a night of sorceries. In the wild crowd I saw men with dread hoofs and almond-shaped eyes. They stood upright, their fingers thickening into stumps, as they changed into hippos. I saw the half-men, half-beasts, part-time human beings, manufacturers of reality, themselves remanufactured. I saw women burst into new shapes, into antelopes and great feline creatures. Into ravenous anteaters. Into jaguars and lionesses. » Ma traduction.

[86] Ben Okri, *La route de la faim*, *op. cit.*, p. 122. *The Famished Road*, *op. cit.*, p. 91 : « Madame Koto's face was smudged. She looked like a washedout monster, a cross between a misbegotten animal and a wood carving. »

monde animal dans toute l'œuvre de l'auteur ivoirien. Et comme le note Madeleine Borgomano, sa formulation en appelle à un certain fantastique, à une transgression :

> « Mais qui peut bien 'attendre' – donc espérer, pareille monstruosité – le vote des bêtes sauvages ? Qui, sinon un être qui ne serait que partiellement humain, tel précisément que sera le 'héros' de ce livre. Le lecteur en est prévenu. Il s'agit d'une histoire de transgression fondamentale. »[87]

Plusieurs fois Koyaga, qui d'ailleurs en tant que chasseur est un familier du monde des bêtes sauvages, est associé à des images d'animaux : « votre totem : faucon ! » ; « l'enfant de Nadjouma eut le poids d'un lionceau » ; « les vrais fauves ne se domestiqueront jamais. Vous étiez, Koyaga, ardent, impétueux » ; « le serpent s'était fait conférer le grade de capitaine après l'assassinat » ; « vous êtes un maître chasseur de la race du serpent boa […], de la race de l'aigle », etc. Il baptise les membres de sa milice personnelle les lycaons parce que : « les lycaons encore appelés chiens sauvages sont les fauves les plus méchants et les plus féroces de la terre »[88]. Les autres dictateurs africains sont eux aussi associés à des animaux par leur totem : caïman, hyène, léopard, chacal. On peut certes voir là un héritage de la tradition africaine, dans laquelle les animaux jouent un rôle très important et peuvent effectivement être associés à des hommes. Toutefois, la scène finale du roman au cours de laquelle des milliers d'animaux envahissent la ville dans une confusion totale semble plutôt évoquer le chaos, le bouleversement des limites entre les règnes : « Dans la plaine, la réserve, des milliers de chasseurs, des milliers de paysans braconniers, des milliers d'animaux à pattes, de reptiles, d'oiseaux dans une mêlée, dans un combat impitoyable. »[89]

L'hybride culturel qui se voit dans le regard de l'Autre comme un être imparfait, hétérogène, et parfois assimilé au monstre, ne parvient pas à trouver un reflet qui lui permette de s'affirmer. Mais en retour, son identité trouble peut prendre les allures d'une menace, le règne de l'hybride étant aussi celui de la confusion.

---

[87] Madeleine Borgomano, *Des hommes ou des bêtes. Lecture de* En attendant le vote des bêtes sauvages *d'Ahmadou Kourouma*, *op. cit.*, p. 17.
[88] Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, *op. cit.*, p. 9, p. 22, p. 23, p. 102, p. 182 et p. 95.
[89] *Ibid.*, p. 380.

2.3. Incestes

Dans *The God of Small Things*, roman de toutes les transgressions, Estha et Rahel, âgés de trente et un ans, enfreignent les « Lois sur l'Amour » en commettant un double inceste puisqu'ils font l'amour dans le lit de leur mère :

> « Que dire encore ? Qu'il y eut des larmes. Que le Silence et le Vide s'emboîtèrent comme deux cuillers alignées l'une contre l'autre. Que les creux, à la base d'une gorge adorable se renflèrent. Qu'une épaule dure, couleur de miel, se marqua d'un demi-cercle de dents. Qu'ils restèrent accrochés l'un à l'autre, bien après que tout fut fini. Que ce qu'ils partagèrent cette nuit-là, ce ne fut pas le bonheur, mais la douleur. Immense. Qu'une fois encore, ils avaient enfreint les Lois de l'amour. Qui disaient qui devait être aimé et comment. Et jusqu'à quel point. »[90]

Si cette transgression paraît bien plus choquante que celle qui unit Ammu à Velutha, on peut toutefois penser que l'auteur a choisi au contraire de les mettre sur le même plan pour faire comprendre l'importance du tabou pesant sur les relations avec des intouchables. La scène d'amour entre Ammu et Velutha est d'ailleurs pleine de sous-entendus incestueux : « Il ramena ses cheveux autour d'eux comme une tente. Comme le faisaient les enfants d'Ammu quand ils voulaient s'exclure du monde. »[91] ; « elle lui sourit comme s'il avait été son enfant. »[92] L'inceste, tabou universel, interdit absolu, est une incarnation extrême de l'*hybris* de l'hybride. Il exprime par ailleurs le dérèglement des généalogies, la perte des repères.

C'est d'ailleurs un motif que l'on retrouve dans de nombreux romans. Il réapparaît ainsi régulièrement dans les romans de Rushdie. Dans *Grimus*, Flapping-Eagle éprouve un amour incestueux pour sa sœur. Dans *Midnight's Children*, Saleem a des sentiments coupables pour sa mère et pour sa sœur Jamila. Dans *Fury*, Malik enfant est habillé en fille par ses parents et abusé par son beau-père. Il entretient par la suite une relation des plus ambiguës avec Mila, une jeune fille qui l'appelle « Papi » et semble vouloir exorciser à travers lui sa propre relation avec son père.

---

[90] Arundhati Roy*, Le dieu des petits riens.*, *op. cit*., p. 424. *The God of small Things*, *op. cit*., p. 328 : « But what was there to say? Only that there were tears. Only that Quietness and Emptiness fitted together like stacked spoons. Only that there was a snuffling in the hollows at the base of a lovely throat. Only that a hard honey-coloured shoulder had a semi-circle of teethmarks on it. Only that they held each other close, long after it was over. Only that what they shared that night was not happiness, but hiddeous grief. Only that once again they broke the Love Laws. That lay down would should be loved. And how. And how much. »

[91] *Ibid.*, p. 434. *GST*, p. 336 : « He drew her hair around them like a tent. Like her children did when they wanted to exclude the outside world. »

[92] *Ibid.*, p. 435. *GST*, p. 336 : « she smiled down at him as though he was her child. »

Dans *Traversée de la mangrove* de Maryse Condé, Mira couche avec son frère Aristide à cause de la haine qu'elle éprouve pour son père :

> « C'est vrai, la haine m'étouffait, je me demandais ce que je pourrais inventer pour le blesser. Aristide, c'est pour cela que je l'ai écouté. En vérité, je ne l'aimais que comme un frère. Mais j'ai cru trouver mon bonheur dans le goût du mal, du défendu. »[93]

Dans *Célanire cou-coupé*, Célanire, dont on a vu la nature monstrueuse, tente à l'âge de dix ans de séduire son père adoptif. Devant le refus outragé de celui-ci, elle l'accuse alors de l'avoir violée. Célanire découvre par la suite être le produit des amours illégitimes entre un frère et une sœur, Yang Ting et Tonine. Dans *Desirada*, Reynalda accuse sa mère de lui avoir tenu les mains pour que Gian Carlo, l'amant de celle-ci, puisse abuser de la jeune fille. Si celle-ci dément cette version, Marie-Noëlle ne saura jamais avec certitude ce qui s'est passé.

Dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Koyaga entretient lui aussi une relation confuse avec sa mère :

> « Les relations entre vous Koyaga et votre maman sont trop étroites. On vous accuse d'amour incestueux. […] l'accusation se justifie par votre comportement. Elle s'assoit souvent sur vos jambes ou vous vous asseyez sur ses jambes. Très souvent vous vous couchez dans le lit de votre mère. Chaque fois que des soucis importants vous tenaillent, vous entrez dans la chambre de votre maman, vous vous débarrassez de votre képi de général, de votre veste lourde d'une vingtaine de décorations, de votre cravate, de vos chaussures et plongez dans le lit de votre mère. Pour réfléchir. »[94]

Madeleine Borgomano voit dans cette relation une version dégradée des rituels d'inceste royal en ancienne Égypte[95], mais il semble surtout que cette relation témoigne du caractère transgressif de Koyaga (rappelons que Koyaga est le fils de Tchao, celui qui en introduisant l'habillement chez les hommes nus commit une transgression punie par la colonisation de son peuple).

Dans *Texaco*, Chamoiseau évoque brièvement l'inceste à travers le personnage du compagnon d'Eugénie Labourace qui chaque nuit « se mettait à ramper vers ses propres filles »[96]. Aveuglé par le rhum, l'homme est incapable de discerner les frontières de la famille et de la généalogie. Toutefois dans ce cas, il apparaît assez nettement que l'inceste n'est pas considéré comme une manière d'aborder la question de l'hybridité. En effet, si l'acte incestueux a lieu dans le

---

[93] Maryse Condé, *Traversée de la mangrove*, *op. cit.*, p. 54.
[94] Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, *op. cit.*, p. 296-297.
[95] Madeleine Borgomano, *Des hommes ou des bêtes. Lecture de* En attendant le vote des bêtes sauvages *d'Ahmadou Kourouma*, *op. cit.*, p. 122-124.
[96] Patrick Chamoiseau, *Texaco*, *op. cit.*, p. 385.

quartier de Texaco, sorte de temple à l'hybridité créole, il est très vite réprimé, Marie-Sophie et Eugénie réglant leur compte à ce *kouli* si peu digne d'appartenir à la petite communauté. L'idéal de l'esprit de la créolité, incarné par le quartier de Texaco, n'est donc pas tout à fait un idéal de subversion absolue. Le désordre du quartier connaît aussi son ordre, ses règles, ses frontières à respecter. Nathalie Schon remarque d'ailleurs que :

> « L'ordre et la raison, concepts indubitablement positifs chez Patrick Chamoiseau, règnent jusque dans le chaos apparent de Texaco. […] c'est Texaco et en particulier Marie-Sophie qui définit les règles à observer (amants changeants, misère matérielle et pouvoir hiérarchique des Anciens) et les individus à exclure (le kouli dont la violence s'exprime physiquement contre une femme, le béké, déclaré par essence étranger à cette société, Basile, le parasite aux muscles inutiles) »[97]

Par contraste, on voit bien que les incestes mis en scène dans les autres romans sont bien plus ambigus : ils apparaissent soit comme la conséquence de sociétés perverties, de vies brisées par l'histoire, soit comme liés à un désordre identitaire général.

2.4. Androgynes et hermaphrodites

Moins fréquente, mais tout de même repérable chez plusieurs auteurs, la figure de l'androgyne (parfois de l'hermaphrodite) permet également de signaler la dualité et l'ambiguïté de l'hybride en même tant que son potentiel subversif. L'article de Marie Miguet dans le *Dictionnaire des mythes littéraires* de Pierre Brunel souligne bien le caractère transgressif de l'androgyne (« l'idée de transgression dangereuse affleurant dans les mythes fondateurs d'androgynie »[98]). D'après elle, même lorsque le mythe est envisagé de façon euphorique, demeure toujours une certaine tension : « La voie de la perfection androgynique a pour prix la mutilation, la solitude, la réprobation divine ou humaine ; même présentée comme exaltante, elle reste liée au péril que signalaient ses premières formes. »[99]

---

[97] Nathalie Schon, *L'auto-exotisme dans les littératures des Antilles françaises*, Paris, Karthala, 2003, p. 92-93.
[98] Marie Miguet, « Androgynes », in Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, *op. cit.*, p. 76.
[99] *Ibid*., p. 76.

L'auteur marocain Tahar Ben Jelloun a donné au motif toute son ampleur dans *L'enfant de sable* et *La nuit sacrée*.[100] Mais on le retrouve aussi chez plusieurs des auteurs du corpus. Salman Rushdie développe dans ses romans quelques personnages à l'identité sexuelle ambiguë. Dans *Grimus*, le premier nom de Flapping Eagle est Joe-Sue : « C'était moi le garçon. J'étais Joe-Sue, Indien Axona, orphelin, nommé à la naissance de façon ambiguë à cause de mon sexe demeuré incertain pendant quelques temps »[101] Sa sœur Bird-Dog n'est pas non plus dépourvue d'ambiguïté : « elle était aussi douée dans les champs que la plupart des jeunes hommes. Bird-Dog était née pour entretenir une famille. Un soutien de famille avec des seins. Les soutiens de famille avec des seins étaient une abomination chez les Axonas. »[102] Cette transgression des rôles, voire des sexes est d'ailleurs l'une des causes de l'exil des deux jeunes gens. Dans *Midnight's Children*, l'un des enfants de minuit est capable de changer de sexe chaque fois qu'il entre dans l'eau. Dans *Fury*, Malik, après le remariage de sa mère, est élevé par sa mère comme une fille :

> « *Mets-lui des robes, laisse pousser ses cheveux, et il sera notre fille autant que notre fils. — Mais mon mari, comment est-ce possible, je veux dire, n'est-ce pas mal ? — Bien sûr que non ! Pourquoi ? Dans le secret du foyer tout ce qui est décrété par le pater familias est approuvé par Dieu.* Oh ma faible mère tu m'as mis des rubans et des robes. »[103]

Si un voisin met fin au supplice de l'enfant, celui-ci demande toutefois à garder ses poupées. Ce qui va lui servir de plus grande inspiration lui vient donc de cette enfance ambivalente, de cette expérience entre deux sexes.

Dans *The God of Small Things*, la gémellité d'Estha et Rahel est liée à l'androgynie. En effet, lorsqu'ils naissent, leur mère ne remarque pas « l'unique âme siamoise »[104]. Par la suite, les deux enfants se vivent eux-mêmes comme une seule et même entité : « Esthappen et Rahel se déterminaient, ensemble, en termes de Moi, et, séparément ou individuellement, de Nous. Comme s'ils avaient appartenu à une espèce extraordinaire de jumeaux siamois, physiquement

---

[100] Tahar Ben Jelloun, *L'enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985 et *La nuit sacrée*, Paris, Seuil, 1987.
[101] Salman Rushdie, *Grimus*, *op. cit.*, p. 16 : « I was the boy. I was Joe-Sue, Axona Indian, orphan, named ambiguously at birth because my sex was uncertain until some time later » Ma traduction.
[102] *Ibid.*, p. 17 : « she was as good in the fields as most young men. Bird-Dog was a born provider. With breasts. Breasted providers were anathema to the Axona. » Ma traduction.
[103] Salman Rushdie, *Furie*, *op. cit.*, p. 247. *Fury*, *op. cit.*, p. 222 : « *Bring clothes and let his hair grow long and he will be our daughter as well as our son. No but, husband, how can it be, I mean, is that okay? Sure! Why not? In privacy of home all things decreed by paterfamilias are sanctioned by God.* Oh, my weak mother, you brought me ribbons and frocks. » En italiques dans le texte.
[104] Arundhati Roy, *Le dieu des petits riens*, *op. cit.*, p. 67. *The God of Small Things*, *op. cit.*, p. 41 : « the single Siamese soul. »

distincts, mais dotés d'une identité commune. »[105] Ils sont capables d'éprouver les sentiments de l'autre et leur séparation est un véritable déchirement identitaire. Estha devient l'incarnation du « Silence », Rahel du « Vide ».

Mais c'est sans aucun doute dans *Biblique des derniers gestes* de Chamoiseau que les figures d'androgynes et d'hermaphrodites sont développées avec le plus de richesse. Balthazar Bodule-Jules, après avoir vécu plusieurs années auprès de Man l'Oubliée (figure éthérée et presque asexuée), reçoit une éducation plus classique auprès de Nicol Timoléon, un ancien instituteur, militant communiste. Or, peu à peu, Balthazar se met à douter de l'identité réelle de son professeur :

> « Quelque chose n'allait pas chez le Nicol Timoléon ! Temps en temps, sa voix déraillait en intonations douces qui semblaient provenir d'une gorge différente. En d'autres moments, ses gestes s'imprégnaient d'une grâce surprenante, en rupture avec la violence de son verbe. »[106]

Vient ensuite la révélation : « En fait, Nicol Timoléon s'appelait Déborah. »[107] À partir de ce moment le narrateur ne la désigne plus que sous le nom composé de Déborah-Nicol Timoléon. Celle/celui-ci démasqué(e) par Balthazar assume d'ailleurs alors pleinement son ambiguïté et rend ainsi leurs rapports à la fois plus simples et plus riches. Mais Déborah-Nicol n'est pas la seule figure ambiguë et, au cours de ses pérégrinations, Balthazar rencontre un véritable hermaphrodite, Polo Carcel. Polo Carcel est un danseur de *danmyé*, danse ambivalente associant la grâce et la violence, la vie et la mort. Au cours d'un combat son identité sexuelle double a été dévoilée :

> « On avait vu qu'il était double. Entre les jambes, il arborait un petit kal assorti de belles graines mais le tout – *la Vierge-Marie-Joseph !*… – se disposait autour d'une kounia bien galbée. Certains virent un homme. D'autres distinguèrent une femme. Les autres en perdirent la boule. On hurla que c'était sacrilège car il était demi-femme, ou demi-homme, ou rien du tout, et qu'il n'était sûrement pas une personne de danmyé. La ronde fut arrêtée. Depuis ce jour-là, personne ne voulut se gourmer avec lui. On rompait les cercles où il s'aventurait. On le laissait s'épuiser dans ses rondes de défi. On l'entourait de vide et de silence comme s'il était un chien-fer à bretelles. »[108]

---

[105] *Ibid.*, p. 17. *GST*, p. 2 : « Esthappen and Rahel thought of themselves together as Me, and separately, individually, as We or Us. As though they were a rare breed of Siamese twins, physically separate, but with joint identities. »
[106] Patrick Chamoiseau, *Biblique des derniers gestes*, *op. cit.*, p. 369.
[107] *Ibid.*, p. 371.
[108] *Ibid.*, p. 732. En italiques dans le texte.

Dès l'enfance, sa double nature lui a été cause de souffrance. Sa mère l'a élevé devant son père comme un garçon et en l'absence de ce dernier comme une fille. Bisexuel, il vit des amours impossibles de peur d'avoir à dévoiler son anatomie. Après une phase pendant laquelle il tente de ne vivre que comme un homme (ce qui le mène à la danse du *danmyié*, art spécifiquement masculin), il finit, dans la solitude produite par la révélation publique de sa honte, par assumer sa dualité :

> « Dans cette solitude, il pouvait enfin être ce qu'il était, à la fois homme et femme. Il apprit à effacer en lui cette partition qui divisait l'humanité. Sous la voix de monsieur qu'il cultivait chaque jour, il sentit émerger une voix de petite-fille, puis un timbre de madame. Ces deux voix purent se parler, échanger leur façon et leur vision des choses. Polo Carcel fut à jamais deux personnes en même temps. Un couple parfait logé dans une même chair. »[109]

Avec Polo Carcel, qu'il appelle d'ailleurs les Polo Carcel, parce qu'il perçoit bien que l'hermaphrodite est effectivement double[110], Balthazar ne fait pas connaissance avec un cas unique ou isolé, mais bien avec un phénomène partout présent bien que souvent inaperçu. Tout d'abord lors de ses rencontres avec Polo Carcel dans la forêt, Balthazar note la présence « d'animaux à sexe double » : « […] des crapauds à double zizi, des escargots, des vers, des chenilles, mangoustes à kal et à kounia… Désemparés par leur nature, ils venaient chercher un quelconque réconfort. »[111] Par ailleurs, au cours de ses combats, Balthazar rencontrera d'autres hermaphrodites, tous poussés à la violence par l'impossibilité de vivre leur réalité :

> « […] ces personnes doubles qui cachaient leur état sous d'immenses solitudes, et se voyaient frappées de désespérances muettes qui les jetaient aux premières lignes des assauts meurtriers. […] Souvent, en ces lieux d'hommes à graines, il reçut l'inattendu soutien d'une sorte de Polo Carcel, comme si ces lieux de force brutale étaient propices à l'apparition d'une conjonction des deux sexes. »[112]

Dans cette image de l'hermaphrodite dont la naissance est favorisée par la force brutale on reconnaît bien l'hybride né de la violence.

Marie-Agnès Sourieau note que le récit de *La vie scélérate* de Maryse Condé est également placé sous le signe de l'ambiguïté générique :

> « Avant même de commencer son récit, Maryse Condé le pose comme incertitude. Est-ce pourquoi dans l'avertissement au lecteur, l'auteur use du qualificatif masculin 'narrateur' alors qu'en fait la fonction narrative – on l'apprend à partir de la 'troisième partie' du roman

[109] *Ibid.*, p. 733.
[110] *Ibid.*, p. 743-744. « les deux voix n'exprimaient pas la même opinion. Il lui semblait discuter avec un couple de personnes différentes »
[111] *Ibid.*, p. 745-746.
[112] *Ibid.*, p. 744-745.

> – est assumée par une voix féminine ? Claude est, en effet, le prénom de la narratrice qu'elle déclare lorsque, après avoir rempli tout à la fois les rôles de voix de la narration, de témoin et de narrataire, elle devient aussi personnage du récit. Ce prénom, qui privilégie une identité hybride, puisqu'il lie solidairement le masculin et le féminin, permet d'engendrer une multiplicité de voix et de points de vue venant contrecarrer les schémas binaires occidentaux. »[113]

Version adoucie, peut-être pervertie, de l'androgynie, la bisexualité de Célanire dans *Célanire cou-coupé* semble parfois incarner le même pouvoir de subversion. La jeune femme, en effet, collectionne les conquêtes, hommes ou femmes, comme pour mieux prouver qu'elle peut échapper aux répartitions traditionnelles entre les rôles (elle travaille par ailleurs à donner une éducation de haute tenue aux jeunes filles qu'elle éduque et se révolte contre les discriminations envers les femmes.)

2.5. La vie et la mort mêlées

Mais il est une autre frontière sans cesse remise en cause dans les romans, c'est celle qui sépare la vie et la mort. Dans un certain nombre de romans, la naissance et la mort apparaissent comme deux étapes interchangeables ou ne représentent plus vraiment deux moments distincts. Parfois aussi les personnages semblent capables de surmonter l'abîme qui sépare monde des vivants et monde des morts. Une précaution s'impose toutefois : toutes les interférences entre vie et mort, les confusions entre naissance et décès, ne doivent pas être tenues pour des transgressions. Ainsi, dans *Monnè, outrages et défis* de Kourouma, le fait que Djigui soit capable de voir des zombis s'inscrit au contraire dans un ordre du monde cohérent :

> « C'était habituel, connu et courant chez nous : les zombis de ceux qui viennent de mourir quittent le village, marchent et sont souvent rencontrés et vus par les voyageurs. Pour se rassurer, Djigui se pencha et désigna le revenant à un de ses compagnons : aucun des suivants ne le voyait ! Cela aussi était habituel et connu : le revenant, très souvent, ne se fait voir qu'au plus ancien, le plus sorcier des voyageurs et, incontestablement, Djigui valait plus que le plus savant de ses suivants. »[114]

D'autres, en revanche, témoignent d'un bouleversement de l'ordre des choses.

---

[113] Marie-Agnès Sourieau, « *La vie scélérate* de Maryse Condé. Métissage narratif et héritage métis », in Maryse Condé et Madeleine Côttenet-Hage (dir.), *Penser la Créolité*, Paris, Karthala, 1995, p. 114.
[114] Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, *op. cit.*, p. 120.

Ainsi le premier chapitre de *The Satanic Verses* décrit la chute miraculeuse de Saladin et Gibreel lors de l'explosion en vol de l'avion Jumbo Jet Bostan[115], une chute qui est tout autant mort que naissance. La genèse commence par une agonie. L'explosion de l'avion est d'ailleurs explicitement comparée au big bang : « […] une énorme explosion, un big bang, suivi d'étoiles filantes. Un commencement universel, l'écho miniature de la naissance du temps… Le Jumbo Jet *Bostan*, vol AI-420, explosa sans prévenir »[116]. La chute de Gribreel et Saladin est donc non seulement inaugurale par sa place dans le roman, mais aussi par sa symbolique. Les images liées à la naissance sont d'ailleurs très nombreuses. Gibreel et Saladin sont par exemple comparés à « des paquets qu'aurait laissé tomber le bec d'une cigogne négligente ». Chamcha tombe la tête la première « dans la position recommandée aux enfants pour entrer dans le canal de la naissance » et finalement, une fois arrivé sans dommage sur la terre ferme, « touss[e], crachot[e], ouvr[e] les yeux et, comme il convient à un nouveau-né, éclat[e] bêtement en pleurs. »[117] En même temps, il est évident que cette chute devrait être une mort et non une naissance, une fin et non un commencement. Mais la logique de l'hybride est autre… On relève dans plusieurs autres romans de Rushdie de telles associations. Ainsi, dans *Shame*, Omar Khayyam naît dans le lit de mort de son grand-père. Dans *Grimus*, le premier nom de Flapping-Eagle est Born-from-Dead parce qu'il est né du corps de sa mère morte :

> « Ma mère mourut quelques instants avant ma naissance, ce qui explique que mon nom officiel ait été Born-from-Dead (Né-de-la-Mort). […] Etre ce que j'étais – né de la mort – était un sinistre présage. Si je pouvais attirer la mort au moment de ma naissance, où que j'aille, cela resterait sur mon épaule comme un vautour. »[118]

Dans *The Ground beneath her Feet*, Lady Spenta apprend à sa trente-cinquième semaine de grossesse que l'enfant qu'elle porte est décédé. Son accouchement doit donc être une sorte de deuil. Mais alors qu'après avoir mis au monde le

---

[115] On pourrait aussi considérer que Bostan étant l'un des noms du Paradis, la chute de Gibreel et Saladin est une expulsion du Paradis.

[116] Salman Rushdie, *Les versets sataniques*, *op. cit.*, p. 14. *The Satanic Verses*, *op. cit.*, p. 4 : « a big bang, followed by falling stars. A universal beginning, a miniature echo of the birth of time… the jumbo jet *Bostan*, Flight AI-420, blew apart without any warning ». En italiques dans le texte.

[117] *Ibid.*, p. 15 et p. 21. *SV*, p. 4 et 10 : « bundles dropped by some carelessly open-beaked stork » ; « in the recommended position for babies entering the birth canal » ; « cough[s], splutter[s], open[s] his eyes, and, as befitted a new-born babe, burst into foolish tears. »

[118] Salman Rushdie, *Grimus*, *op. cit.*, p. 17-18 : « My mother died moments before I was born, which is why my formal name was Born-from-Dead. […] To be what I was, born from dead, was a dire omen ; if I could bring death at the moment of my birth, it would sit upon my shoulder like a vulture wherever I went. » Ma traduction.

cadavre de Gayomart, elle croit mourir avec lui, elle met en fait au monde un deuxième enfant, Ormus : « Né dans l'ombre de son frère mort […], il n'a jamais pu en sortir. Peu importe la distance parcourue, l'ombre de ce garçon mort le talonnait. »[119] Par la suite, Ormus est d'ailleurs capable d'accéder au monde des morts. Lors de crises qu'il appelle « Cama obscura », il visite un monde étrange dans lequel il poursuit la voix de son frère mort.

Dans *Biblique des derniers gestes* de Chamoiseau, la naissance de Balthazar est également marquée par la mort : « Mon ti-bonhomme Balthaz jaillit sans une annonce du corps de sa maman. *Sans un cri ni un souffle vivant*. »[120] Dans les minutes qui suivent la naissance une figure « belle mais sans attrait, pâle et bleue, irréelle comme une âme » entre dans la pièce, inspirant à Limorelle, le père de Balthazar « le sentiment de la mort »[121]. Balthazar survit pourtant mais reste longtemps si fragile que ses parents ont sans cesse peur pour sa vie, comme s'il était réellement coincé entre vie et mort, prêt à basculer d'un côté ou de l'autre. Isomène Calypso, le conteur, résume cela ainsi : « On chante qu'il descendit dans le royaume des morts, qu'il n'y est pas resté, mais qu'il n'en est pas revenu tout à fait »[122] Dans *Moi, Tituba sorcière… noire de Salem* de Maryse Condé, Tituba apprend avec Man Yaya à communiquer avec les morts :

> « […] les morts ne meurent que s'ils meurent dans nos cœurs. […] Ils sont là, partout autour de nous, avides d'attention, avides d'affection. Quelques mots suffisent à les rameuter, pressant leurs corps invisibles contre les nôtres, impatients de se rendre utiles. »[123]

Tout au long de sa vie, Tituba entretient ainsi une relation privilégiée avec ses parents, Yao et Man Yaya. Mais c'est justement pour cette capacité à franchir une frontière interdite qu'elle est emprisonnée à Salem : elle est une sorcière. Ses dons qu'elle-même perçoit comme destinés au bien sont jugés maléfiques et dangereux. Dans *Célanire cou-coupé*, le Dr. Pinceau rend la vie à Célanire pourtant déjà décédée. Il se condamne ainsi (de même que ses proches et les responsables du sort de Célanire) à une mort terrible. Célanire revenue du monde des morts devient un véritable monstre. Dans *Histoire de la femme cannibale*,

---

[119] Salman Rushdie, *La terre sous ses pieds*, *op. cit.*, p. 57. *The Ground beneath her Feet*, *op. cit.*, p. 53 : « Born in his dead brother's shadow, […] he never could get out of it. Doesn't matter how far he ran, that dead boy's shadow was stuck hard to his heels. »
[120] Patrick Chamoiseau, *Biblique des derniers gestes*, *op. cit.*, p. 81.
[121] *Ibid.*, p. 83.
[122] *Ibid.*, p. 789.
[123] Maryse Condé, *Moi, Tituba sorcière… noire de Salem*, *op. cit.*, p. 23.

Rosélie, qui s'identifie à un monstre, évoque entre autres pour se définir la figure du zombi, être hybride entre morts et vivants : « Zombie elle était, zombie elle restait, se faufilant les yeux bandés dans l'éclat des jours et l'ombre des nuits. »[124]

Dans les romans de Waberi, on voit apparaître deux manières de mêler la vie et la mort. D'une part, selon des croyances traditionnelles, certains personnages peuvent communiquer avec les morts ou depuis la mort. Dans *Balbala*, Waïs communique avec son père mort ; dans *Transit*, Abdo-Julien entretient de longues conversations avec Awaleh, son grand-père assassiné par « un cerbère de la légion étrangère ». Lui même est un personnage ambigu. La rumeur dit qu'il est la réincarnation de son grand-père et il se considère comme un être à la croisée entre deux mondes :

> « […] moi, Abdo-Julien, mort-né dans sa dix-septième année, esprit errant dans la grande tradition des *dibbouk* qu'on trouve dans le Golem, bambin cycliquement sur le retour à l'instar des *abikou* dans la région du Golfe de Guinée et dont le cordon ombilical est enterré du côté de d'Ilé-Ifé, destin extraordinaire dans le droit fil des *shafeec* de chez nous. »[125]

Dans *Transit* apparaît d'autre part une autre manière de vivre à la frontière entre morts et vivants, c'est celle qu'incarnent les enfants-soldats. Ceux-ci associent l'extrême jeunesse et la mort. Bachir n'hésite d'ailleurs pas à affirmer : « La guerre c'est bon pour la vie »[126] ou à définir l'enfant-soldat de la sorte : « Il mélange la vie et la mort avec un gros sourire sur son visage. »[127] La mort d'Abdo-Julien dont on ignore les circonstances exactes permet par ailleurs la renaissance de Bachir, ce dernier étant sauvé grâce à Harbi qui le fait passer pour son fils Abdo-Julien. On passerait donc d'une communication entre monde des morts et des vivants traditionnelle à une nouvelle association bien plus choquante. L'*abiku* (ou *abikou*) incarné par Abdo-Julien présentait une transgression positive, l'enfant-soldat en serait le sombre avatar.

On retrouve, de manière nettement plus développée et avec encore d'autres significations, cette figure de l'*abiku* dans *The Famished Road* de Ben Okri et ses suites *Songs of Enchantment* et *Infinite Riches*. Azaro, le héros de cette trilogie, est en effet un enfant *abiku*, c'est à dire littéralement une enfant « né

---

[124] Maryse Condé, *Histoire de la femme cannibale*, *op. cit*., p. 174.
[125] Abdourahman Waberi, *Transit*, *op. cit.*, p. 94.
[126] *Ibid.*, p. 43.
[127] *Ibid.*, p. 77.

pour mourir »[128]. Dans l'univers cosmologique yoruba, lorsqu'une femme met au monde plusieurs fois de suite des enfants morts-nés ou qui meurent en bas âge, on pense qu'il s'agit alors d'*abikus*, c'est-à-dire d'enfants-esprits qui reviennent pour tourmenter leurs parents. Il existe alors des rituels pour les ancrer à la vie et il arrive notamment fréquemment qu'on leur donne un nom protecteur signifiant par exemple « Ne pars-pas » ou « Reste pour profiter de la vie », etc. Dans la trilogie de Ben Okri (qui n'est pas un Yoruba, mais est largement influencé par cet imaginaire), le héros manque plusieurs fois au cours de ses premières années d'être rappelé dans le monde des esprits. Mais, parce qu'il a décidé – contrairement aux lois de son espèce – de rester parmi les vivants, il parvient à déjouer les ruses de ses compagnons esprits. Une fois pourtant, il tombe si gravement malade que ses parents le tiennent pour mort :

> « Lorsque je me réveillai, j'étais dans un cercueil. Mes parents m'avaient cru mort. La cérémonie de mon enterrement avait déjà commencé quand ils entendirent mes torrents de larmes. À cause de ma guérison miraculeuse, ils me baptisèrent une seconde fois et donnèrent une fête qui dépassait leurs moyens. Ils m'appelèrent Lazaro. Mais comme je devins de ce fait l'objet d'un grand nombre de moqueries et que beaucoup de gens étaient gênés par la relation entre Lazare et Lazaro, Maman raccourcit mon nom en celui d'Azaro. »[129]

Par sa nature d'*abiku*, Azaro est un enfant-esprit, mais qui a transgressé les règles des esprits puisqu'il a choisi de rester. Le fait que ses parents n'aient pas accompli les rites nécessaires à sa séparation du monde des esprits renforce encore l'ambiguïté de cet être, capable d'évoluer selon son désir entre les deux mondes (il n'est plus obligé de mourir et renaître à chaque fois et peut, dans sa vie d'humain, avoir accès au monde des esprits). Dans les textes d'Okri, à cette image de l'*abiku* s'ajoute l'idée souvent évoquée que la nouveauté éclôt de la mort de l'ancien. Comme l'écrit Bakhtine à propos du corps grotesque : « la mort […] ne met fin à rien d'essentiel, car elle ne concerne pas le corps procréateur, au

---

[128] Voir Michka Sachnine, *Dictionnaire usuel yorùbá-français suivi d'un index français-yorùbá*, Paris, Karthala, 2000, p. 43.

[129] Ben Okri, *La route de la faim*, *op. cit.*, p. 20. *The Famished Road*, *op. cit.*, p. 8 : « When I woke up I found myself in a coffin. My parents had given me up for dead. They had commenced the burial proceedings when they heard my fierce weeping. Because of my miraculous recovery they named me a second time and threw a party which they couldn't afford. They named me Lazaro. But as I became the subject of much jest, and as many were uneasy with the connection between Lazaro and Lazarus, Mum shortened my name to Azaro. »

contraire, elle le rénove dans les générations futures. »[130] Chez Okri, la mort n'est jamais perçue comme une fin absolue, toujours comme un passage. Ainsi dans *Infinite Riches* un chapitre intitulé « Where does a birth begin ? » (« Où commence une naissance ? ») s'ouvre sur ces mots : « Où commence une naissance ? Cela commence avec une mort. »[131]

La multiplication des motifs de mésalliances est une manière de transgresser les barrières communément admises et par là d'interroger ce qui peut fonder l'identité. L'identité hybride se présente à l'image de l'hermaphrodite, de l'*abiku* ou du monstre composite : une identité dérangeante, capable de toutes les transgressions, éventuellement menaçante mais aussi innovante, créative.

[130] Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970, p. 320. [*Tvortchestvo Fransua Rabelais i narodnaya cultura Srednevekovia i Vozrozhdenia,* Moscou, Khoudojestvennaïa Literatura, 1965.]

[131] Ben Okri, *Infinite Riches*, *op. cit*., p. 223 : « Where does a birth begin? It begins with a death. » Ma traduction.

> *« Tout esprit profond a besoin d'un masque ; je dirais plus : un masque se forme sans cesse autour de tout esprit profond parce que chacune de ses manifestations est continuellement l'objet d'une interprétation fausse, c'est-à-dire plate. »*[132]

3. Travestissements

3.1. Masques blancs, masques imposés

À force de contradictions, l'hybride est sans visage. Il est impossible à identifier, et on ne saurait lui assigner une place, une corporalité. Pour exister, il lui faut recourir à des masques. Son « je » n'est possible qu'en s'affublant des traits de l'autre. Alors que l'acteur de théâtre en portant un masque fait le choix d'affronter l'altérité, l'hybride, lui, y est condamné.

D'après Fanon, le Noir, forcé de constater son infériorité sociale, ne pourrait que vouloir ressembler au Blanc.[133] En même temps, dans le contexte colonial et/ou esclavagiste (et parfois encore post-colonial et post-esclavagiste), les seuls éléments à sa portée sont les plus anodins, par ailleurs coupés de leur contexte. Edward Kamau Brathwaite a écrit dans un célèbre article :

> « L'une des tragédies de l'esclavage et des conditions dans lesquelles la créolisation dut avoir lieu, fut la création de tels '*mimic men*'. Mais dans les circonstances de l'époque, étant donnée la manière dont les esclaves étaient perçus, c'était la seule sorte d'imitation 'blanche' qui pouvait être acceptée ; et c'est cette sorte d'imitation qui a beaucoup fait sourire et qui était cultivée par la classe moyenne jamaïcaine (et caribéenne) après l'émancipation. *La neige tombait sur les champs de canne* devint une représentation typique de l'imaginaire du caribéen 'éduqué'. »[134]

---

[132] Friedrich Nietzsche, *Par delà bien et mal. Prélude d'une philosophie de l'avenir*, textes et variantes établis par Giorgio Colli et Massimo Montinari, traduit de l'allemand par Cornélius Heim, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais » n° 70, 1971, rééd. 1987, §40. [*Jenseits von Gut und Böse*, Leipzig, Naumann, 1886.]

[133] On peut s'interroger sur la validité de cette thèse à l'heure actuelle. Toutefois, dans la mesure où elle a eu un immense impact, on ne peut la négliger.

[134] Edward Kamau Brathwaite, « Creolization in Jamaica », in Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, (dir.), *The Post-Colonial Studies Reader*, *op. cit.*, p. 203 : « It was one of the tragedies of slavery and of the conditions under which creolization had to take place, that it should have produced such 'mimic men'. But in the circumstances this was the only kind of 'white' imitation that would have been accepted, given the terms in which the slaves were seen; and it was this kind of mimicry that was largely smiled upon and cultivated by 'middle class' Jamaican (and West Indian) society after emancipation. *The snow was falling in the canefields* became typical of the 'educated' West Indian imagination. » Ma traduction.

L'imitation est forcément parcellaire, décalée et teintée d'un certain ridicule. Le mimétisme (*mimicry*) devient très vite subversif. En effet, parce qu'il est l'expression d'un désir interdit, impossible, il prend la forme d'une imitation métonymique. Or, en répétant partiellement le modèle dominant, il sape les fondements de sa domination. L'imitation devient parodie, moquerie : « La *menace* que fait peser le mimétisme est sa double vision qui, en dévoilant l'ambivalence du discours colonial, démolit aussi son autorité. »[135] En effet, l'ambivalence est productrice d'incertitude et crée donc des failles dans le système :

> « […] l'excès de glissement produit par *l'ambivalence* du mimétisme (presque le même, *mais pas tout à fait*) ne 'brise' pas simplement le discours, mais se transforme en une incertitude qui fixe le sujet colonial comme une présence 'partielle'. Par 'partielle', j'entends à la fois 'incomplète' et 'virtuelle'. C'est comme si l'émergence même du 'colonial' dépendait pour sa représentation d'une limitation ou d'une interdiction stratégique *au sein* du discours autoritaire lui-même. Le succès de l'appropriation coloniale dépend d'une prolifération d'objets inappropriés qui assurent son échec stratégique, de sorte que le mimétisme est à la fois ressemblance et menace. »[136]

Ainsi, les *homo imitans* (*mimic men*) deviennent les signes mêmes d'une altérité résistante. Certes, dans le mouvement qui les porte à désirer être autre, ils se nient eux-mêmes. Mais, en imitant des formes, sans pouvoir rêver d'une essence, ils vident le contenu de ce qu'ils désirent. Le modèle imité n'est plus qu'une coquille creuse, simulacre ou fétiche. Le masque en effet n'est pas tout à fait un visage, mais une empreinte à la fixité morbide. L'*homo imitans* d'une part réduit l'identité de celui qu'il imite en la caricaturant et d'autre part, par un redoublement, qui n'est jamais tout à fait la répétition du même, il produit un effet d' « inquiétante étrangeté ». Comme le masque, il est un « simulacre inquiétant ».[137] Ce n'est pas tant la différence que la ressemblance qui fait peur.

Les littératures coloniales et postcoloniales ont accordé une grande place à ce personnage de l'*homo imitans*, insistant plus ou moins selon les cas sur la part d'aliénation ou de subversion. Ainsi, Haree Babu dans *Kim* de Kipling est un Bengali qui cherche à se faire plus anglais que les Anglais, attitude violemment dénoncée par le narrateur (proche de l'auteur) qui n'hésite pas à parler de

---

[135] Homi K. Bhabha, *Les lieux de la culture*, *op. cit.*, p. 152. En italiques dans le texte.
[136] *Ibid.*, p. 149. En italiques dans le texte.
[137] Michel Bernard, « Le masque », in Michel Corvin (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, vol. 2, Paris, Bordas, 1995, p. 586.

l'« hybridation monstrueuse de l'Orient et l'Occident »[138]. Mister Johnson, le héros éponyme du roman de Joyce Cary[139], est peut-être encore plus représentatif de cette attitude. Mister Johnson est un boy tellement pénétré des valeurs britanniques qu'il se croit lui même anglais, parle de « nos valeurs », « nos institutions » sans voir que ces valeurs et ces institutions ont pour but de mettre à l'écart les gens comme lui. Et même lorsqu'il voit le système qu'il admire se retourner contre lui, il est incapable de se révolter, persiste à trouver des excuses à ses oppresseurs. Mais si dans les romans coloniaux les *homo imitans* étaient essentiellement montrés sous leur jour ridicule, dans les littératures postcoloniales leur image va se complexifier. Sans pour autant en faire des héros – le ridicule reste souvent leur caractéristique première – les auteurs vont souvent montrer que derrière ces apparentes soumissions se cache une forme de résistance. Pendant du mimétisme, le travestissement, le déguisement n'en est finalement qu'une variante plus consciente. L'ambiguïté demeure d'ailleurs présente, dans la mesure où celui qui se déguise est toujours dans un rapport ambivalent au modèle qu'il se choisit : il a conscience du décalage, mais rêve de fusion, ne serait-ce que pour un instant. Masques et costumes vont devenir les outils – parfois inconscients – de la parodie. Avec le thème du travestissement, on est déjà dans l'univers du carnaval, (« un des éléments obligatoires de la fête populaire était le déguisement, c'est-à-dire la rénovation des vêtements et du personnage social. »[140]) et l'on verra qu'il est fréquent que les auteurs flirtent avec le carnavalesque. Une anecdote paralittéraire rapportée par Flora Veit-Wild dans son article « Karneval und Kakerlaken. Postkolonialismus in der afrikanischen Literatur » témoigne bien du pouvoir du travestissement dans le contexte postcolonial. Elle rappelle que le 18 avril 1980, une soirée de célébration pour l'indépendance du Zimbabwe est organisée à l'Africa Centre de Londres, puis décrit l'atmosphère euphorique, les Zimbabwéens blancs étant eux-mêmes habillés « à l'africaine » pour montrer leur patriotisme :

> « Dans cette ambiance arrive un Zimbabwéen noir, en tenue complète de cavalier, avec des jodhpurs, une veste noire, des bottes et un chapeau melon, tel un lord anglais, se préparant à aller à la chasse au renard : Dambudzo Marechera, l'enfant terrible de la scène des exilés à Londres. Il parodiait ainsi, cette fois sur le plan sémiotique de

[138] Rudyard Kipling, *Kim*, London, Macmillan, 1901, rééd. Harmondsworth, Penguin, 1987, p. 288 : « the monstrous hybridism of East and West ». Ma traduction.
[139] Joyce Cary, *Mister Johnson*, London, Victor Gollancz, 1939.
[140] Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais...*, *op. cit.*, p. 90.

> l'habillement, la classe supérieure anglaise et les nationalistes africains en même temps. »[141]

Si un certain nombre d'auteurs du corpus n'en négligent pas pour autant l'aliénation attachée au mimétisme, il n'est pas rare qu'ils en dévoilent également le pouvoir subversif.

Lorsqu'on parle d'*homo imitans*, de *mimic man*, on pense bien sûr tout de suite au roman *The Mimic Men* de V.S. Naipaul. Pourtant si Bhabha le cite à l'occasion, la vision de Naipaul du mimétisme (*mimicry*) n'est pas la même que celle du théoricien. Là où Bhabha insiste sur la résistance, la menace, Naipaul voit surtout le signe d'une fracture désespérante. Évoquant son roman, *The Mimic Men*, lors de son discours pour la remise du prix Nobel, il dit : « ce livre évoquait les hommes des colonies qui singent la condition d'adultes, ces hommes qui ont fini par n'avoir plus confiance en rien qui les concerne. »[142] Pour Michael Gorra :

> « Ce type de mimétisme [celui de Chamcha dans *Satanic Verses*] remplit Naipaul de désespoir, parce qu'il rappelle non seulement le viol de l'impérialisme, mais aussi son acceptation, l'acceptation par le colonisé de son rôle de subalterne et de l'infériorité de sa propre culture, des termes dans lesquels il est vu par le pouvoir impérial. Il ne peut pas voir dans le mimétisme une question de style : une manière, pour reprendre les mots de Ashis Nandy, de 'domestiquer l'Occident… en le réduisant au niveau du comique et du trivial', une manière à la fois de reconnaître les moi hybrides de la condition postcoloniale et de naviguer entre eux. »[143]

Le combat serait alors d'échapper au mimétisme pour s'affirmer en tant qu'individu. Dans cette perspective, les personnages des romans de Naipaul sont alors tous plus ou moins en situation d'échec. Et Ganesh Ramsumair (*The Mystic Masseur*), qui devient G. Ramsey Muir, M.B.E., ou Ranjit Kripalsingh (*The Mimic Men*), qui se fait appeler Ralph Singh, sont effectivement des hommes médiocres,

---

[141] Flora Veit-Wild, « Karneval und Kakerlaken. Postkolonialismus in der afrikanischen Literatur » Lecture inaugurale, 8 février 1995. Consultable en ligne : http://edoc.hu-berlin.de/humboldt-vl/veit-wild-flora/PDF/Veit-Wild.pdf (dernière consultation : 22 janvier 2010) : « In diesem Setting tritt ein Schwarzer Zimbabwer, in kompletter Reitermontur, mit Jodphurs [sic], schwarzem Blazer, Stiefeln und Melone, wie ein englischer Lord, der gerade auf Fuchsjagd gehen will : Dambudzo Marechera, das enfant terrible der Londoner Exilantenszene. So parodierte er, diesmal auf der semiotische Ebene der Kleidung, die Englische Upperclass und die afrikanischen Nationalisten gleichzeitig. » Ma traduction.

[142] V.S. Naipaul, « Deux mondes. Discours de réception du prix Nobel », *Comment je suis devenu écrivain*, *op. cit.*, p. 84.

[143] Michael Gorra, *After Empire. Scott, Naipaul, Rushdie*, Chicago, University of Chicago Press, 1997, p. 87 : « That kind of mimicry fills Naipaul with despair, for it provides not only a reminder of the violation of imperialism but an acceptance of it, of one's subordinate role and inferior culture, of the terms in which the imperial power has seen one. He cannot see that mimicry as a question of style: as a way, in Ashis Nandy's terms, of 'domesticating the West… by reducing it to the level of the comic and trivial', a way both to acknowledge and to shuttle between the hybrid selves of the postcolonial condition. » Ma traduction.

incomplets. Pourtant Naipaul n'est pas le nihiliste absolu que l'on veut souvent voir en lui (et qu'il aime d'ailleurs à mettre en scène) et les analyses de Bruce King, accordant plus d'ambiguïté à l'auteur, rendent mieux justice à son œuvre. En effet, d'après le critique, Naipaul n'est pas dépourvu de sympathie à l'égard de ses personnages : « Naipaul admire ceux qui réussissent à s'en sortir, ceux qui suivent l'air du temps et saisissent les opportunités. Plutôt cela qu'échouer et chercher des excuses. »[144] Ganesh devient finalement une sorte de héros, capable de se renouveler sans cesse, de s'adapter, de puiser des symboles dans toutes les cultures de Trinidad, finalement un personnage, certes comique, parfois ridicule, mais qui fait son chemin. Ralph Singh se montre souvent lâche, renonce à la politique, mais finit par trouver une certaine sérénité dans l'écriture. Par ailleurs, à travers certaines de ses faiblesses, à travers ses imitations, il est parfois possible de voir des traces de l'ambivalence décrite par Bhabha. Ainsi dans les premières pages du roman, Ralph Singh évoque les débuts de son premier séjour à Londres, lorsqu'il loge dans une pension tenue par un certain monsieur Shylock :

> « Et je n'avais qu'admiration pour cet homme qui encaissait chaque semaine quinze fois trois guinées, possédait une maîtresse, ainsi que des costumes taillés dans une étoffe d'une telle qualité que j'en aurais mangé. Je n'étais pas fait aux codes sociaux de Londres, ni aux nuances de physionomie et d'aspect des gens du Nord, et je trouvais à M. Shylock l'allure distinguée d'un avocat, d'un homme d'affaires ou d'un homme politique. Il avait l'habitude de se caresser le lobe de l'oreille en penchant la tête pour écouter. Ce geste me paraissait séduisant, je le copiai. »[145]

On voit bien dans ce passage toute la complexité du mimétisme. Ralph Singh, à cause de son éducation et de sa naïveté, est incapable de voir le ridicule de monsieur Shylock. Il ne déchiffre que quelques signes isolés – la possession d'une maîtresse, l'argent perçu, les costumes – et en tire des conclusions générales décalées. Mais c'est justement de ce décalage que naît la subversion. Ne pouvant devenir un « pur Anglais », Ralph Singh doit se contenter d'imiter les gestes les plus anodins (se caresser le lobe de l'oreille en penchant la tête) d'un

---

[144] Bruce King, *V.S. Naipaul*, *op. cit.*, p. 35-36 : « Naipaul admires those who manage to succeed, those who seize the time and make use of opportunities. Better than fail and make excuses. » Ma traduction.

[145] V.S. Naipaul, *Les hommes de paille*, *op. cit.*, p. 7-8. *The Mimic Men*, *op. cit.*, p. 3 : « And for Mr Shylock, the recipient each week of fifteen times three guineas, the possessor of a mistress and of suits made of cloth so fine I felt I could eat it, I had nothing but admiration. I was not use to the social modes of London or to the physiognomy and complexions of the North, and I thought Mr Shylock looked distinguished, like a lawyer or businessman or politician. He had the habit of stroking the lobe of his ear and inclining his head to listen. I thought the gesture very attractive; I copied it. »

homme bien loin d'être admirable. Par son imitation partielle, Singh parodie son modèle et le rend ridicule aux yeux du lecteur. D'autre part, sa compassion décalée pour celui qui l'oppresse financièrement ne peut manquer d'être ironique. Ici Naipaul se moque tout autant de la naïveté du colonisé que des perversions du système colonial. D'une certaine manière, lorsqu'il évoque l'inévitable mimétisme des coloniaux, il parle aussi de lui-même et, bien qu'il soit très critique face à ce qu'il considère sans aucun doute d'abord comme une aliénation, il ne peut se résoudre à un pessimisme absolu. On le voit encore dans *The Enigma of Arrival*, où le narrateur, après des études à Oxford et une carrière littéraire en Angleterre, vient s'installer dans les dépendances d'un manoir du Wiltshire. Ce parcours pourrait sembler l'archétype de l'assimilation aliénante, d'autant plus que le propriétaire du manoir doit sa propriété aux profits de l'époque impériale. Pourtant, le narrateur y voit aussi autre chose, l'avènement d'un nouvel ordre des choses. Tout d'abord, sa présence même dans ce paysage y introduit un décalage (« ma bizarrerie raciale dans la vallée »[146]), ainsi que des changements (il rénove deux maisons pour en faire une plus grande, anéantissant ainsi les traces du passé d'une vieille dame[147]). Mais surtout, il est maintenant au centre et c'est lui qui devient un grand écrivain et non son propriétaire, qui avait pourtant aussi des ambitions. Le rapport de forces a changé. Sans révolution, insensiblement.

Il y a dans les romans de Salman Rushdie de nombreux Indiens devenus plus anglais que les Anglais. C'est le cas bien sûr de Chamcha (sobriquet qui signifie « lèche-botte ») dans *The Satanic Verses*. Salahudin Chamchawallah a fait ses études en Angleterre, y a changé son nom pour qu'il soit plus facile à prononcer et a tout fait pour devenir un Anglais « commilfaut » (« *goodandproper* »). Lors d'un retour à Bombay, ses parents réalisent qu'il en est venu à mépriser l'univers d'où il vient en fonction de critères occidentaux :

> « Il critique tout-tout. Les ventilateurs sont mal fixés au toit et ils vont tomber et nous trancher la tête pendant notre sommeil, dit-il, et la nourriture fait grossir, pourquoi est-ce qu'on fait tout frire, veut-il savoir, les balcons du dernier étage sont dangereux et la peinture s'écaille, pourquoi ne sommes nous pas fiers du décor dans lequel nous vivons, n'est-ce pas, et le jardin est une forêt vierge, nous sortons de la jungle, pense-t-il, et

[146] V.S. Naipaul, *L'énigme de l'arrivée*, *op. cit.*, p. 243. *The Enigma of Arrival*, *op. cit.*, p 174 : « a racial oddity in the valley ».
[147] *Ibid.*, p. 400 : « Embarrassé d'avoir détruit ou abîmé le passé pour cette vieille dame, de même que le passé avait été détruit pour moi en d'autres lieux ». *EA*, p 285-286 : « embarrassed to have destroyed or spoilt the past for the old lady, as the past had been destroyed for me in other places ».

> regarde la vulgarité de nos films, ils ne l'amusent plus, et il y a tellement de maladies qu'on ne peut même pas boire l'eau du robinet, mon Dieu, il a vraiment reçu une éducation. »[148]

Devenu adulte, il exerce en outre un métier particulièrement symbolique de sa situation identitaire, puisqu'il est acteur pour la radio, imitant les voix imaginaires d'hommes, d'animaux, d'extraterrestres ou même d'objets. Même son mariage est fondé sur de faux-semblants. Sa femme, Pamela, prend conscience après quelques temps que Saladin ne l'a pas épousée par amour, mais pour sa voix et ce qu'elle représente : « Chamcha ne l'aimait pas du tout pour elle-même, mais pour cette voix qui empestait le pudding du Yorkshire et les hommes courageux, cette voix riche, ronde, de la vieille Angleterre de rêve qu'il voulait désespérément pénétrer. »[149] Son père, plein de mépris, se plaint de la sorte : « Cet acteur. Ce prétendant. Il s'est transformé en imitateur d'hommes non-existants. »[150] En même temps les symboles de l'Occident qu'il imite sont peu glorieux. La « Civilisation » tant admirée est résumée dans ce qu'elle a de plus prosaïque :

> « Si l'on voulait savoir comment parlerait une bouteille de ketchup dans une publicité télévisée, si l'on n'était pas sûr de la voix idéale d'un paquet de chips à l'ail, il était l'homme de la situation. Il faisait parler les moquettes dans les publicités des grandes surfaces, il imitait les vedettes, le cassoulet en boîte, les petits pois surgelés. »[151]

Dans *Midnight's Children*, Ahmed Sinai incarne de façon encore plus spectaculaire ce désir de ressembler au colonisateur :

> « […] sa peau pâlit graduellement, ses cheveux perdirent leur couleur et, en l'espace de quelques mois, il devint totalement blanc, sauf pour les yeux qui restèrent noirs. […] Je dois dire en toute honnêteté que, bien qu'il fit semblant de s'inquiéter de sa métamorphose en homme blanc et qu'il allât voir des médecins et ainsi de suite, il était secrètement ravi qu'ils fussent incapables d'expliquer le phénomène ou de lui prescrire un remède, parce qu'il avait toujours envié aux Européens leur pigmentation. Un jour […] il dit à Lila

---

[148] Salman Rushdie, *Les versets sataniques*, *op. cit.*, p. 57. *The Satanic Verses*, *op. cit.*, p. 44 : « 'See how well he complains,' Nasreen teased him in front of his father. 'About everything he has such big-big criticisms, the fans are fixed too loosely to the roof and will fall to slice our heads off in our sleep, he says, and the food is fattening, why we don't cook some things without frying, he wants to know, the top-floor balconies are unsafe and the paint is peeled, why can't we take pride in our surroundings, isn't it, and the garden is overgrown, we are just junglee people, he thinks so, and look how coarse our movies are, now he doesn't enjoy, and so much disease you can't even drink water from the tap, my god, he really got an education ».

[149] *Ibid.*, p. 201. *SV*, p. 180 : « Chamcha was not in love with her at all, but with that voice stinking of Yorkshire pudding and hearts of oak, that hearty, rubicund voice of ye olde dream-England which he so desperately wanted to inhabit. »

[150] *Ibid.*, p. 86. *SV*, p. 71 : « This actor. This pretender. He has made himself into an imitator of non-existing men. »

[151] *Ibid.*, p. 73-74. *SV*, p. 60 : « If you wanted to know how your ketchup bottle should talk in its television commercial, if you were unsure as to the ideal voice for your packet of garlic-flavoured crisps, he was your very man. He made carpets speak in warehouse advertisements, he did celebrity impersonations, baked beans, frozen peas. »

> Sabarmati, à l'heure du cocktail : 'Les meilleurs sont blancs sous leur peau ; j'ai tout bonnement cessé de faire semblant.' Ses voisins qui étaient tous plus sombres que lui, rirent poliment et eurent curieusement honte. »[152]

Saleem évoque ensuite l'hypothèse que cette maladie aurait affecté un certain nombre de personnes en Inde et notamment des hommes d'affaires : « Il semble que les efforts gargantuesques (et même héroïques), qu'ils déployaient en prenant la suite des Britanniques et en devenant maîtres de leur destinée, leur avait ôté toute couleur aux joues… »[153] Le désordre de pigmentation accompagnerait alors le désordre identitaire. Mais là aussi, c'est le capitalisme qui blanchit l'homme, pas la culture ou une supposée vertu…

Dans *The Ground beneath her Feet*, c'est le père d'Ormus, Sir Darius Xerxes Cama, qui occupe le rôle de l'Indien aliéné, fasciné par les Anglais. Homme de loi, adepte du cricket et farouche opposant à l'indépendance, ses sentiments à l'égard du public Indien lors d'un match de cricket sont particulièrement édifiants :

> « Les seigneurs impériaux du pays, qui observaient la grossièreté de la populace, ne pouvaient qu'être déçus par l'arriération persistante de ceux sur lesquels ils régnaient si sagement depuis si longtemps. Et s'avançant à la place du batteur, Sir Darius Xerxes Cama eut envie de s'écrier : 'Reprenez-vous ! Soyez à la hauteur, les Anglais vous observent !' »[154]

Lui-même se sent fier d'avoir été façonné par les Anglais : « Sir Darius Xerxes Cama, devenu baron pour services rendus au Barreau indien, se plaisait à dire avec un grand rire que lui aussi était une grande création métropolitaine des

---

[152] Salman Rushdie, *Les enfants de minuit*, *op. cit.*, p. 262. *Midnight's Children*, *op. cit.*, p. 179 : « […] gradually his skin paled, his hair lost its colour, until within a few months he had become entirely white except for the darkness of his eyes. […] I should say, in all honesty, that although he pretended to be worried by his transformation into a white man, and went to see doctors and so forth, he was secretly rather pleased when they failed to explain the problem or prescribe a cure, because he had long envied Europeans their pigmentation. One day, […] he told Lila Sabarmati at the cocktail hour: 'All the best people are white under the skin; I have merely given up pretending.' His neighbours, all of whom were darker than he, laughed politely and felt curiously ashamed. »

[153] *Ibid.*, p. 263. *MC*, p. 179 : « It seems that the gargantuan (even heroic) efforts involved in taking over from the British and becoming masters of their own destinies had drained the colour from their cheeks… »

[154] Salman Rushdie, *La terre sous ses pieds*, *op. cit.*, p. 34. *The Ground beneath her Feet*, *op. cit.*, p. 28 : « The country's imperial overlords, observing the bawdiness of the populace, could only feel disappointed at the continuing backwardness of those over whom they had ruled so wisely for so long. Sir Darius Xerxes Cama, walking out to bat, wanted to cry aloud, 'Brace up! Do yourselves justice! The British are watching.' »

Britanniques, et qu'il en était fier. »[155] Toutefois, comme le découvre plus tard William Methwold, Sir Darius a construit sa vie sur une imposture. Il n'a jamais réussi aucun examen ni été admis au Barreau. Ainsi, le juge anglophile, décoré pour services rendus, a triché avec le système, perverti les règles d'un jeu qu'il a prétendu jouer avec le plus grand *fair-play*.

Dans *The Moor's last Sigh* de Rushdie, l'épisode du recours à de « faux Lénine » est une démonstration magistrale du pouvoir subversif du travestissement. Dans les années 1920 à Cochin, Camoens se prend de passion pour le communisme et s'enthousiasme tout particulièrement pour un projet : celui de former des sosies de Lénine à proclamer ses discours afin de porter sa parole à travers toute l'Inde. Sa femme, Belle, se moque de lui et de :

> « sa petite troupe de sept acteurs [qu'elle] avait baptisé Lénine-Trop-grand, Lénine-Trop-petit, Lénine-Tros-gros, Lénine-Trop-maigre, Lénine-Trop-bancal, Lénine-Trop-chauve et (c'était un pauvre type avec une grosseur comme un kyste sur la joue), Lénine Trop-tskyste… »[156]

L'envoyé soviétique de la Troupe spéciale Lénine (le projet dont s'inspire Camoens est un projet russe auquel il espère pouvoir être associé) ne s'y trompe d'ailleurs pas et entre dans une terrible fureur lorsqu'il voit les sept Lénine « à l'indienne ». Camoens essaie de se défendre :

> « '[…] — On m'a informé, répondit Camoens malheureux, que nous étions autorisés à adapter l'image du leader aux besoins locaux.' De nouveaux tirs de barrage en russe. 'Vladimir Illitch considère que ce n'est pas une adaptation mais une caricature satirique, dit l'interprète. C'est une insulte et un affront. […]' »[157]

L'hybridation du communisme, présentée avec les attributs du carnavalesque, est « une insulte et un affront » au purisme prôné par les représentants du communisme « authentique ».

On retrouve dans la littérature sub-saharienne francophone de nombreuses descriptions de personnages présentant des similitudes avec Ralph Singh, le

---

[155] *Ibid.*, p. 37. *GBF*, p. 31 : « Sir Darius Xerxes Cama, honoured with a baronetcy for services to the Indian Bar, liked to say with a great laugh that he, too, was a great metropolitan creation of the British and proud of it. »

[156] Salman Rushdie, *Le dernier soupir du maure*, *op. cit.*, p. 43-44. *The Moor's last Sigh*, *op. cit.*, p. 29-30 : « his little troupe of seven [whom she] had dubbed the Too-Tall Lenin, the Too-Short Lenin, the Too-Fat Lenin, the Too-Skinny Lenin, the Too-Lame Lenin, the Too-Bald Lenin and (this was a misfortunate fellow with gravely defective orthodonture) Lenin the Too-Thless... »

[157] *Ibid.*, p. 45. *MLS*, p. 30 : « 'I was informed', said Camoens, unhappily, 'that we were permitted to adapt the Leader's image to local needs.' More barrages of Russian. 'Vladimir Ilyich opines that this is not adaptation but satirical caricature,' the interpreter said. 'It is insult and offence. […]' »

héros de *The Mimic Men* de Naipaul ou avec le narrateur de *The Enigma of Arrival*, personnages ayant acquis une éducation à l'européenne et cherchant à imiter le mode de vie européen. Au Congo belge et plus largement en Afrique francophone, cette classe d'individus a été appelée « les évolués » et a même disposé de statuts particuliers. Le terme est parfois utilisé dans des acceptions plus larges, comme en témoigne la définition de l'*Inventaire des particularités lexicales du français en Afrique noire*. D'après cette définition, l'évolué est un Africain qui, à l'époque coloniale, « a reçu une éducation de type européen, se manifestant notamment par la connaissance du français et un rejet plus ou moins prononcé des valeurs traditionnelles de son milieu. »[158]

Dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Kourouma brosse un portrait bref mais cinglant de ces intellectuels formés à l'européenne, n'épargnant pas au passage le système qui les a formés :

> « Proliféraient dans les rues des Nègres singeant parfaitement le Blanc dans la démarche, l'accent, le port des vestes, cravates et même des nœuds papillons. Ils avaient vu ou entendu parler les indigènes des possessions françaises. Les indigènes de l'autre rive du fleuve avaient obtenu leur indépendance. […] Il fallait courageusement gérer les nouvelles donnes. Les bons pères et l'administration coloniale de la République du Grand Fleuve chrétiennement le firent en créant le certificat d'évolué ou d'évoluant pour leurs indigènes. Un certificat qui permettait de distinguer les indigènes du Grand Fleuve européanisés (tel l'homme au totem léopard) de leurs compatriotes toujours sauvages. »[159]

Mais c'est dans la description effectuée par le *cordoua*, le répondeur du griot, des connaissances nécessaires à la réussite de l'examen conférant le certificat d'évolué que l'ironie se fait la plus mordante :

> « Il fallait savoir un tas de choses de ce qui était blanc. Boire avec un verre sans aspirer le liquide par le nez. Manger avec des fourchettes sans laisser dégouliner des miettes par les commissures. Se moucher et cracher dans un mouchoir. […] Proclamer sa foi en la Bible qui dit la bénédiction des Blancs (Sem, Japhet) et la malédiction des Noirs (Cham, Canaan). Et reconnaître donc comme loi naturelle et irréversible la prédominance de la lumière (incarnée par le Blanc) sur les ténèbres (le Noir). »[160]

Comme Naipaul, mais en allant bien plus loin dans le registre du grotesque, Kourouma montre bien comment l'imitation réduit à néant la supposée essence de la supériorité du Blanc. La « civilisation » est réduite à des aspects extrêmement triviaux : boire sans aspirer le liquide par le nez, manger avec des fourchettes, etc.

---

[158] Équipe IFA (dir.), *Inventaire des particularités lexicales du français en Afrique noire*, Paris/Montréal, AUPELF, 1983, rééd. Paris, EDICEF/AUPELF, 1988, p. 139.
[159] Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, *op. cit.*, p. 233-234.
[160] *Ibid.*, p. 234.

Par ailleurs, l'auteur montre bien, à travers l'histoire de Tchao, le père de Koyaga, comment la domination d'un peuple par un autre doit s'appuyer sur un minimum d'assimilation. En effet, Tchao, qui a été enrôlé comme tirailleur sénégalais sur un malentendu, revient dans le village des « hommes nus » avec de nombreuses médailles reçues pour des actes de bravoure. Il est alors confronté à un dilemme : comment porter les médailles sans vêtement ? Finalement, il choisit de transgresser la tradition de son peuple et porte sa veste décorée de médailles. C'est ainsi que l'habillement est introduit chez les hommes nus. Or, jusque là, les hommes nus étaient considérés par les Blancs comme trop sauvages pour être colonisés. Déjà les Français avaient observé la remarquable adaptation de Tchao parmi les tirailleurs :

> « Tchao le montagnard avait su porter le chéchia rouge, se bander le ventre avec la flanelle rouge, enrouler autour de la jambe la bande molletière et chausser la godasse. Il était parvenu sans grand effort à manger à la cuiller, à fumer la Gauloise. »[161]

Ayant constaté son refus par la suite de revenir à la nudité, et donc ses progrès dans l'assimilation, ils en concluent que les hommes nus peuvent être « civilisés, christianisés, envoyés aux travaux forcés ».[162] Le colonisé idéal : des rudiments de culture française pour pouvoir être dirigé, mais pas trop pour qu'il ne se prenne pas à rêver d'égalité. Avec Kourouma le masque de la civilisation occidentale est résolument grotesque : insistance sur le manger et le boire, sur les relations sexuelles, le vêtement/déguisement ou le blasphème (la Bible est mise sur le même plan que les éléments les plus prosaïques). Mais, ce grotesque, d'abord si efficace pour dénoncer le pouvoir des Blancs, s'avère dénaturé dès lors que Koyaga prend le pouvoir. En effet, le dictateur fait preuve d'un certain génie en confisquant le pouvoir subversif de l'imitation et du carnavalesque pour en faire un instrument de sa domination. *En attendant le vote des bêtes sauvages* semble aller dans le sens de la thèse défendue par Achille Mbembe dans son ouvrage sur l'imaginaire politique africain. L'historien d'origine camerounaise estime en effet que « le grotesque et l'obscène font partie de l'identité propre des régimes de domination en postcolonie ».[163] D'après lui, les théories de Bakhtine sont insuffisantes à analyser la situation africaine, parce qu'elles posent le grotesque

[161] *Ibid.*, p. 16.
[162] *Ibid.*, p. 16.
[163] Achille Mbembe, *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, *op. cit.*, p. 142.

comme un moyen de résistance de la plèbe face au pouvoir. Il démontre ensuite (bien que parfois de façon un peu confuse) que le pouvoir en Afrique s'exhibe sous les apparences d'un vaste carnaval. Kourouma semble lui aussi affirmer que les caractéristiques fondamentales du pouvoir en Afrique sont la démesure, la vulgarité, le goût de la chair, la bassesse et le simulacre. On le voit notamment lors de l'immense défilé qui célèbre les trente années de pouvoir du grand chef. Le dictateur semble en effet encourager le caractère carnavalesque de cet événement en faisant parader en tête ses propres enfants[164] le parodiant lui et ses ministres :

> « La pantomime représente d'abord une reproduction réduite du défilé qui commence ; chaque groupe d'enfants représente une des parties importantes du grand défilé du trentième anniversaire qui suivra. Elle a une fonction humoristique, critique, cathartique. Il n'est pas vrai que le régime ne tolère pas la critique, n'accepte pas la caricature. Dans quel autre régime voit-on les propres enfants du chef de l'État parodiant en public leur père, le pouvoir et le pays entier ? »[165]

Kourouma montre ainsi la perversité du pouvoir dictatorial, capable de confisquer même la dérision et la caricature. Le carnavalesque perd son potentiel subversif dans la mesure où il est devenu une arme même de l'oppression.

Dans l'univers de Chamoiseau, en revanche, les masques et travestissements conservent tout leur potentiel subversif. Les révoltes les plus infimes sont toujours montrées comme les plus efficaces. Les soumissions apparentes se révèlent souvent – parfois malgré elles – les germes de l'opposition. Dans *Texaco*, Esternome, esclave de Grand-case et non de plantation[166], grandit en jouant les *mimic men*, en singeant ses maîtres :

> « Il devint arrogant envers les nègres-en-cannes comme se devait de l'être le moindre domestique. D'être renvoyé aux champs, hors de l'humanité, devint pour lui une crainte permanente, le raide des châtiments. Avec une tristesse incrédule, il m'avouait avoir été un vrai nègre de Grand-case. Son ambition plafonna aux disputes en cuisine pour les restes de la table, au port fier d'une écharpe défraîchie du Béké. Il intriguait afin de recevoir le cadeau d'un bout de toile polonaise, ou de se faire aimer d'une teigne accouchée par la Dame. Il se battit dans le but d'annoncer un visiteur, un courrier venu de France. Il sut gémir au passage d'un huissier ou exprimer les joies de la maison lors des arrêts bruyants de la maréchaussée. Qu'il y eût là manière de survivre par la ruse ainsi que l'enseignait Compère lapin des contes, ne fut jusqu'à sa mort jamais très clair dans son esprit. »[167]

---

[164] Il affiche ainsi sa formidable virilité, puisque soixante-dix enfants défilent.
[165] Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, *op. cit.*, p. 335.
[166] Esternome ne travaille pas dans les champs, mais dans la maison du maître et dispose à ce titre d'un statut quelque peu « privilégié ».
[167] Patrick Chamoiseau, *Texaco*, *op. cit.*, p. 61-62.

Adoptant le système de valeurs du maître, cherchant par tous les moyens à approcher son monde – notamment par l'appropriation d'objets-fétiches –, il semble se renier. En même temps, comme le suggère la référence à Compère lapin[168], peut-être son apparente soumission était-elle aussi une stratégie de survie, la seule possible si l'on en croit Edward Kamau Brathwaite. Ainsi, même les esclaves pouvaient dans certains cas s'identifier au maître. Toutefois, pour l'essentiel, chez Chamoiseau, les porteurs de « masque blanc » se recrutent surtout dans les rangs des mulâtres.[169] Il faut dire que dans les sociétés de plantations, le mouvement d'assimilation passait forcément par les mulâtres. Certes les esclaves étaient souvent baptisés, voire catéchisés, mais leur statut était voué à demeurer comparable à celui d'animaux ou d'objets, témoignant ainsi de l'ambivalence fondamentale du pouvoir colonial. Seuls faisaient peut-être exception dans une certaine mesure les esclaves de Grand-case, mais ils ne représentaient qu'une infime minorité. En revanche les mulâtres, par leur proximité avec le pouvoir (enfants illégitimes de planteurs ou simplement remarqués à cause de leur couleur claire), avaient parfois la possibilité d'accéder à l'éducation et donc d'infiltrer une hiérarchie qui se voulait binaire. Certes, ils demeuraient des « inférieurs », (comme le montre l'obsession de James Earl dans *Les derniers rois mages* de Maryse Condé d'être reconnu comme Blanc et non comme mulâtre), mais plus ils ressemblaient aux Blancs, plus ils menaçaient l'autorité de ces derniers. Dans *Texaco*, Chamoiseau évoque ainsi comment ces « masques blancs » deviennent peu à peu une menace pour le pouvoir blanc :

> « Dans leur ombre, maniant le droit, parole et doléances, grouillaient les grands mulâtres qui s'habillaient comme eux, mangeaient, bougeaient les fesses comme eux, et qui les détestaient, et qui guignaient leur place dans les maisons en bois précieux ou bien en pierre de taille. Les mulâtres menaient politique. Ils cueillaient les postes possibles dans l'administration. Békés et blancs-France, cœur pris d'une vieille surprise, les avaient vus surgir sans prophétie ni prévision. Les mulâtres avaient levé le front, arraché la parole. »[170]

Les mulâtres peuvent être ridicules, prétentieux. Éventuellement ils reprennent à leur compte les préjugés de couleur méprisant ceux qui sont plus noirs qu'eux. Toutefois leur simple existence, leur éducation et leur ascension sociale

---

[168] Compère Lapin, comme Anancy (personnage d'araignée, plus connu dans le monde anglophone, mais remplissant les même fonctions), est un personnage incontournable des contes antillais, un *trickster* qui déjoue les pièges par la ruse, le mensonge et parfois la lâcheté. Un adepte du détour et des résistances larvées plutôt que du combat direct.

[169] Sur ce thème du statut et du « complexe » des mulâtres mais cette fois en Afrique, voir le roman d'Abdoulaye Sadji, *Nini mulâtresse du Sénégal* (*op. cit.*).

[170] Patrick Chamoiseau, *Texaco*, *op. cit.*, p. 93.

témoignent de ce que la barrière des races n'est qu'une construction idéologique. Qu'ils en aient conscience ou non, ils représentent une menace pour tout système ségrégatif.

Dans *La migration des cœurs* de Maryse Condé, l'institutrice mulâtre, Cathy de Linsseuil, fait déguiser pour le carnaval ses élèves noirs et défavorisés « en marquis et en princesses emperruqués de coton et maniant l'éventail ».[171] Certes, Razyé II lui fait regretter son acte par des reproches violents : « Vous auriez pu jouer à autre chose. À ressusciter leurs ancêtres Moudongues ou nègres marrons par exemple. »[172] Mais finalement, cette mascarade sans arrière-pensées politiques n'est pas non plus tout à fait neutre. D'une part, le décalage du costume en montre le ridicule : ce qui a été à une époque lié à la grandeur de la France devient l'occasion d'un jeu pour enfants pauvres et dominés.[173] D'autre part, avec Cathy, les élèves ont également appris à chanter dans une chorale et à « tourner des poèmes en français-français », ce qui, comme le narrateur l'explique, a permis plus tard à l'un de ces élèves de publier un poème dénonçant l'oppression coloniale. Sans y penser, Cathy a donné à ses élèves des armes – plus insidieuses, moins directes – pour combattre la domination. Beaucoup plus critique est en revanche le portrait de ceux qui prétendent affirmer la grandeur de la race noire tout en se plaçant sur le même terrain que les Blancs.[174] Dans *Les derniers rois mages*, Spero note avec amertume le ridicule du culte qu'il a rendu à un ancêtre africain : « il n'était guère différent de ceux-là qui autour de lui changeaient de prénoms, se drapaient dans des pagnes et portaient un triple rang de colliers de cauris ».[175] Tout comme le culte rendu à un ancêtre lointain (par ailleurs indigne puisqu'il a abandonné son enfant) met en valeur l'incapacité à affirmer une identité propre, le vêtement ne fait pas l'identité, mais au contraire en souligne le trouble. S'agit-il encore de subversion ? Seulement dans la mesure où

---

[171] Maryse Condé, *La migration des cœurs*, *op. cit.*, p. 228.
[172] *Ibid.*, p. 230.
[173] Dans *Le lys et le flamboyant* (Paris, Seuil, 1997), Henri Lopès décrit une scène similaire, dans laquelle de jeunes orphelines noires sont déguisées en bigouden, au grand rire des parents. Face aux costumes qui paraissent bien déplacés à Brazzaville, seul le rire semble la réponse adéquate. Les bigoudens sont tout aussi exotiques (et éventuellement un peu ridicules) pour les Congolaises, que les Congolaises pour les colons. Finalement l'imitation naïve et enfantine des jeunes filles déguisées en petites Bretonnes ne fait que souligner l'inanité d'une culture occidentale imposée dans un contexte totalement différent.
[174] Voir également le passage déjà cité dans *En attendant le bonheur* où Véronica admire une petite fille aux boucles fauves à laquelle elle voudrait ressembler. (Maryse Condé, *En attendant le bonheur (Heremakhonon)*, *op. cit.*, p. 185.
[175] Maryse Condé, *Les derniers rois mages*, *op. cit.*, p. 32.

les *homo imitans* affichent malgré eux leur trouble, signalant un manque, un désordre social.

Dans *Dangerous Love*, Ben Okri se moque des *homo imitans* qu'il distingue nettement de ceux qui sont capables de puiser dans la culture occidentale pour faire avancer leurs réflexions. Omovo est révolté lorsque, dans un restaurant, il observe comment des hommes d'affaires noirs sont prêts à supporter toutes les remarques insultantes de la part de Blancs, en échange du prestige d'être assis à leur table :

> « Les hommes d'affaires nigérians souriaient tout en parlant comme si ces échanges n'étaient que des plaisanteries polies qu'on ne comprenait pas. Ils ne cessaient de regarder autour d'eux en espérant peut-être que quelqu'un qui les connaissait les verrait en si bonne compagnie. Et quand ils parlaient, en essayant de ressembler aux Blancs, ils avaient un accent mélangé. Les échanges reposaient entièrement sur des malentendus. »[176]

Mais dès le début, avant même que le lecteur ait pris connaissance du contenu des conversations, le rapport entre Noirs et Blancs paraissait clairement établi. En effet, l'auteur écrit que : « Les Blancs étaient légèrement vêtus. Les Nigérians portaient costume et cravate et transpiraient. »[177] Alors que les Blancs se préoccupent surtout de porter quelque chose de confortable, en fonction du climat, les Noirs se sentent obligés de jouer un rôle, de se faire « plus anglais que les Anglais », prêts pour cela à porter une tenue qui les fait souffrir parce qu'elle n'est pas adaptée. En revanche, Omovo défend à plusieurs reprises le droit des artistes à s'inspirer des œuvres occidentales dans la mesure où elles relèvent du patrimoine de l'humanité. L'auteur entend donc bien faire la nuance entre ce qui relève d'une imitation de codes creux et n'est que le signe d'une aliénation et ce qui témoigne d'une capacité à réutiliser, à s'inspirer et à s'enrichir de toutes les ressources disponibles.

Dans *The God of Small Things* d'Arundhati Roy, Pappachi et Chacko sont tous deux d'authentiques *homo imitans* (*mimic men*) : « En dépit de la chaleur étouffante d'Ayemenem, Pappachi portait en toutes circonstances un costume

---

[176] Ben Okri, *Un amour dangereux*, *op. cit.*, p. 432. *Dangerous Love*, *op. cit.*, p. 329-330 : « The Nigerian businessmen smiled through the exchange as if they were being polite at uncomprehended jokes. They kept looking around the restaurant as if they hoped someone who knew them would see them in their elevated company. And when they spoke, trying as they were to sound like the white men, they got their accents mixed up. The whole exchange at the table was composed entirely of misunderstandings. »

[177] *Ibid.*, p. 431. *DL*, p. 329 : « The white men were lightly dressed. The Nigerians wore suits and ties and they sweated. »

trois-pièces soigneusement repassé et sa montre de gousset en or, habitude à laquelle il ne dérogea pas une seule fois jusqu'au jour de sa mort. »[178] Chacko, lui, ne cesse de faire étalage de sa culture classique acquise à Oxford, citant régulièrement « sans raison apparente »[179] des passages entiers des livres de sa bibliothèque à sa famille. Il a par ailleurs fixé à l'un des murs de la fabrique de pickles qu'il dirige son aviron d'honneur de Balliol College, trophée de sa vie en Angleterre. D'après Ammu : « Pappachi était un incurable C-CP britannique, abréviation de *chhi-chhi poach*, qui en hindi signifie 'lèche-cul'. »[180] Chacko la corrige en disant qu'il était un anglophile et admet en être un également :

> « Chacko avoua aux jumeaux que, même s'il lui en coûtait de l'admettre, ils étaient tous anglophiles, qu'ils étaient une vraie tribu d'anglophiles. Mis dès le départ sur le mauvais chemin, coupés de leur passé, incapables de revenir sur leur pas parce que leurs empreintes avaient été effacées. […] '[…] une guerre a embrumé nos esprits. Une guerre que nous avons à la fois gagnée et perdue. La pire des guerres, celle qui s'empare de nos rêves pour en forger de nouveaux. Une guerre qui nous a plongés dans l'adoration de nos vainqueurs et le mépris de nous-mêmes. »[181]

Mais que ce soit pour Chacko ou Pappachi, l'Angleterre à laquelle ils voudraient s'identifier se résume à quelques détails plus ou moins insolites. La fétichisation de l'aviron d'honneur de Chacko, des costumes trois-pièces de Pappachi et de ses boutons de manchette montre bien le caractère dérisoire et un peu ridicule de l'héritage de l'Empire. Un héritage dont le détournement ne fait d'ailleurs que s'amplifier, comme en témoigne le sort des boutons de manchette de Pappachi. À sa mort, ils sont en effet distribués aux chauffeurs de taxi de Kottayam : « Une fois transformés en bagues et en pendentifs, ils allèrent grossir les dots des filles à marier. »[182] Même les nombreuses références littéraires de Chacko témoignent d'une certaine perversion de l'héritage puisqu'elles sont régulièrement utilisées

---

[178] Arundhati Roy, *Le dieu des petits riens*, *op. cit.*, p. 78. *The God of Small Things*, *op. cit.*, p. 49 : « Until the day he died, even in the stifling Ayemenem heat, every single day, Pappachi wore a well-pressed three-piece suit and his gold pocket watch. »

[179] *Ibid.*, p. 63. *GST*, p. 38 : « for no apparent reason ».

[180] *Ibid.*, p. 81. *GST*, p. 51 : « Pappachi was an incurable British CCP, which was short for *chhi-chhi poach* and in Hindi meant shit-wiper. »

[181] *Ibid.*, p. 82-83. *GST*, p. 52-53 : « Chacko told the twins that though he hated to admit it, they were all Anglophiles. Pointed in the wrong direction, trapped outside their own history, and unable to retrace their steps because their footprints had been swept away. […] ' […] our minds have been invaded by a war. A war that we have won and lost. The very worst sort of war. A war that captures dreams and re-dreams them. A war that has made us adore our conquerors and despise ourselves.' »

[182] *Ibid.*, p. 81. *GST*, p. 51 : « They were separated and made into rings and pendants for unmarried daughters' dowries. »

tout à fait hors de propos. Le mimétisme, la *mimicry*, aliène autant le colonisé que le colonisateur.

De la même manière que les personnages portent costumes, cravates et boutons de manchette, proclament leur foi dans la Bible « qui dit la bénédiction des Blancs » ou apprennent par cœur les discours de Lénine, les auteurs postcoloniaux portent aussi des masques blancs : ils utilisent la forme du roman, écrivent en français ou en anglais et s'appuient sur leurs connaissances de la littérature occidentale. La mise en scène de tels personnages est une manière de montrer avec humour la conscience qu'ils ont de leur position ambivalente. Par ailleurs, si l'on trouve dans presque chaque roman un de ces personnages de caricature, la plupart du temps celui-ci est aussi entouré d'autres personnages nettement plus nuancés. Cette stratégie permet, sans nier l'acculturation générale de l'individu postcolonial, de faire porter le ridicule à un personnage emblématique, de reconnaître le potentiel de ridicule de la position sans en faire une fatalité. Ainsi, dans *The God of Small Things*, si tous les personnages sont des « anglophiles », Pappachi et Chacko sont particulièrement stigmatisés pour leurs excès en la matière. Ammu, qui emmène ses enfants voir *La mélodie du bonheur (The Sound of Music*) ou leur lit des extraits du *Livre de la jungle*, demeure un être humain complexe, nourri de plusieurs cultures. En outre, le travestissement, l'art d'avancer masqué, vont souvent être montrés comme des moyens de subversion efficaces. Dans *Dangerous Love*, alors que les hommes d'affaires nigérians se ridiculisent en voulant jouer aux Blancs, Omovo, qui n'éprouve aucun complexe à puiser dans le répertoire de la culture occidentale pour son art, se montre au contraire plus subtil et plus libre que les critiques qui revendiquent un art authentiquement africain.

Le recours aux figures d'*homo imitans*, de *mimic men*, ne saurait donc se résumer à une simple dénonciation des formes d'aliénation culturelle, ni à une tentative pour transformer chaque soumission apparente en un acte de rébellion. Les auteurs contemporains cherchent bien plus souvent, en articulant de telles figures, à montrer toute la complexité des rapports postcoloniaux. Conscients que leur propre position est trouble, toujours susceptible d'être interprétée de manière caricaturale (l'auteur postcolonial comme pur produit de l'aliénation à l'Occident ou comme figure de révolté, redresseur de torts), ils n'ont de cesse de nuancer leur propos en multipliant les approches et les points de vue.

3.2. L'art d'avancer masqué

La fameuse devise de Descartes, « *larvatus prodeo* », pourrait bien aussi être celle de l'hybride. En effet, sa situation peu glorieuse, ses incertitudes sont loin de faire de lui un fier conquérant et s'il veut trouver sa place et s'affirmer, il lui faut procéder par ruse. Le détour et la débrouillardise sont ses armes, stratégies de survie plus que de résistance, mais qui utilisent les failles du système et en cela amorcent sa mise en danger.

3.2.1. Le double héritage du *trickster* et du *pícaro*

Certains types de figures correspondent bien à cette attitude de ruse et de détour, notamment celles du fripon, du bouffon ou du sot, au sujet desquelles Bakhtine écrit :

> « Ils jouissent d'une particularité et d'un droit insolites : étrangers dans ce monde, ils ne sont solidaires d'aucune situation existant ici-bas, aucune ne leur convient car ils entrevoient l'envers et la fausseté de chacune. Aussi peuvent-ils utiliser n'importe quelle situation comme un masque. »[183]

Les figures populaires de fripons, bouffons et sots rejoignent celles des *tricksters* ou décepteurs. Souvent représentés dans la tradition orale par de petits animaux (renard, lièvre, musaraigne ou araignée), ils parviennent toujours, lorsqu'ils sont confrontés aux puissants, à tirer leur épingle du jeu grâce à leur intelligence et leur ruse. Ils sont par ailleurs souvent amoraux et n'hésitent pas à commettre des actes grossiers ou répréhensibles. La littérature écrite a souvent gardé trace de l'héritage des *tricksters* comme des fripons. Simone Schwartz-Bart dans *Ti-Jean l'Horizon*[184] met directement en scène une de ces figures traditionnelles, mais on peut également en reconnaître certains traits caractéristiques dans de nombreux personnages de romans.

Patrick Chamoiseau a su ainsi, à travers ses personnages de *djobeurs* (*Chronique des sept misères*) ou les petites gens de Texaco (*Texaco*), mettre à l'honneur toute la philosophie des *tricksters* qui peut se résumer dans l'expression créole « *Débrouya pa péché* ». Richard D.E. Burton définit de la sorte cette expression :

---

[183] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978, p. 306. [*Voprosi literaturi i estetiki*, Moscou, Khoudojestvennaïa Literatura, 1975.]
[184] Simone Schwarz-Bart, *Ti-Jean l'Horizon*, Paris, Seuil, 1979.

> « […] il n'y a aucun pêché à se débrouiller, à profiter du système en le retournant contre lui-même et contre ceux qui l'imposent. Ce qu'on a appelé une idéologie de la débrouillardise (…) imprègne tout l'univers du conte créole dans lequel puise si librement la vision romanesque de Patrick Chamoiseau. »[185]

Les personnages des romans de Chamoiseau semblent vivre grâce à cet art, mélange de récupération, de détournement et d'invention : « l'En-Ville composait le quartier du vrac de ses rognures made-in-ci, made-in-ça »[186]. C'est aussi cette opposition par la ruse et le bricolage que Chamoiseau décrit lorsqu'il évoque les marrons de la plaine, ces esclaves qui, sans fuir vers les mornes[187], ont opposé leur identité irréductible à un système qui tentait de les détruire, de les réduire à une conscience animale. Ils sont ces hommes qui ont su développer une « manière de survivre par la ruse ainsi que l'enseignait Compère Lapin des contes »[188]. Cette distinction entre marrons des plaines et marrons des mornes n'est pas sans lien avec celle que fait Glissant entre ses deux familles mythiques, les Béluse et les Longoué. Si Glissant accordait une grande importance aux marrons des mornes, Chamoiseau, lui, se concentre presque exclusivement sur les oppositions internes au système. Les figures de Mentô ou de tous ceux qui possèdent la Force et ont de la sorte le pouvoir d'échapper à la domination impitoyable du béké, mais qui choisissent de rester sur l'habitation, sont finalement bien plus dangereux pour le système plantationnaire : « […] mon Esternome arguait qu'un Mentô n'était jamais esclave. On pouvait, Marie-Sophie, porter des chaînes aux pattes et nourrir dans sa tête un beau zibié volant. »[189] Marie-Sophie explique également :

> « Le papa de mon papa était empoisonneur. Ce n'était pas un métier mais un combat contre l'esclavage sur les habitations. (…) Les hommes de force disaient *Pas d'enfants d'esclavage*, et les femmes n'offraient que des matrices crépusculaires aux soleils de la vie. Ils disaient *Pas de récoltes*, et les rates se mettaient à ronger les racines, les vents à dévaster, la sécheresse à flamber dans les cannes, la pluie à embourber jusqu'à hauteur des mornes. (…) »[190]

Au système hiérarchisé, organisé et cruellement rationnel de l'esclavagisme, les hommes de Force opposent le mystère de la magie et des pouvoirs secrets

---

[185] Richard D.E. Burton, *Le roman marron : études sur la littérature martiniquaise contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 151.
[186] Patrick Chamoiseau, *Texaco*, *op. cit.*, p. 220.
[187] Les mornes sont de petites montagnes arrondies que l'on trouve aux Antilles et à la Réunion.
[188] *Ibid*., p. 62.
[189] *Ibid*., p. 71.
[190] *Ibid*., p. 49.

ramenés d'Afrique. Mais si cette opposition paraît encore très visible, assez directe finalement ; il n'en est pas de même d'un certain nombre d'autres tactiques beaucoup plus insidieuses.

Les *djobs*, décrits dans *Texaco* et surtout dans *Chronique des sept misères*, qui permettent de survivre en exploitant les marges du système, en vivant des besoins ponctuels de l'En-Ville, relèvent ainsi de cette pratique du détour : « Le djobeur est le petit marron par excellence »[191]. Et lorsque, dans *Texaco*, les ouvriers noirs doivent construire des maisons pour les békés d'après les modèles de la métropole, on s'aperçoit que, sans aucune intention belliqueuse ou agressive, ils détournent insidieusement les références imposées :

> « Mais sur les chantiers, mon papa Esternome vit comment l'esprit des ouvriers nèg défaisait l'habitat et le réinventait. Ainsi, tout-douce, tout-douce, Saint-Pierre dérivait dans des 'manières et des façons'. 'Dans une esthétique espéciale', je crois qu'il voulait dire. »[192]

Cette forme de résistance inconsciente est réellement art du détour par sa discrétion, sa pratique du décalage, d'autant plus subversif qu'il est léger. Ce qui en fait la valeur, c'est sa persistance dans le temps, son obstination. De même, lorsque les esclaves au marché se perdent en frivolités et en fêtes, il s'agit là encore d'un acte d'opposition : « De colliers en bijoux, de rubans en chapeaux, ils élevaient dans leur âme de ces petites chapelles qui, le moment venu, exaltaient les ferveurs de leurs révoltes d'un jour. »[193] Si fragiles dans leur individualité, ces gestes prennent toute leur valeur lorsqu'ils sont présents dans l'ensemble de la collectivité. C'est parce qu'il restera une petite chapelle, une étincelle d'individualité dans la tête de chaque esclave que les révoltes pourront éclater. D'une certaine manière, c'est une attitude beaucoup plus difficile à tenir que celle des marrons des mornes :

> « […] les nèg-terre marchaient vers la liberté par des voies bien plus raides que celles des nègres marrons. Plus difficiles je te dis : leur combat portait le risque de la plus basse des fosses, là où sans contre-cœur tu acceptes ce qu'on a fait de toi. Les nègres marrons rompaient l'affrontement, mais les nèg-terre restaient en ligne, se maintenaient tant bien que mal en surface de la boue, un peu comme les chapeaux d'eau du marigot aveugle,

[191] Richard D.E. Burton, *Le roman marron : études sur la littérature martiniquaise contemporaine*, *op. cit*., p. 167.
[192] Patrick Chamoiseau, *Texaco*, *op. cit.*, p. 104.
[193] *Ibid*., p. 108.

> tenir, tenir, et sabler ton fond de cœur d'une liberté profonde, sans grands gestes, juste comme la graine sèche gagne à dos de pluie les joy terres alluviales. »[194]

Mais si l'esclavage a pris fin et si la Martinique n'est plus dépendante mais assimilée, pourquoi les auteurs auraient-ils encore besoin de mettre à l'honneur cet art du détour ? Pourquoi avoir besoin de valoriser des pratiques nées d'une domination absolue ? C'est bien que le sentiment d'une domination existe toujours. Peut-être justement qu'avec l'assimilation (que Chamoiseau dénonce) a disparu toute possibilité de résister frontalement. Comme le note Richard Burton, il n'y a plus de mornes où marronner, plus d'extériorité, ce qui nécessite de nouvelles stratégies : « Lorsqu'il n'y a plus d'extériorité, les seuls recours des dominés, ce sont les innombrables tactiques d'une opposition qui ne peut procéder que par indirection et par ruse dans le mode du *larvatus prodeo* qui a de tout temps constitué la force des faibles. »[195] Les romans de Chamoiseau semblent dire que le monde ne peut plus être affronté directement, parce qu'il ne semble plus répondre à aucune organisation lisible. L'improvisation, la créativité et la ruse sont alors les seules ressources disponibles.

Salman Rushdie est lui aussi un grand adepte du « bricolage », affirmant dans *Imaginary Homelands* : « Le mélange, le méli-mélo, une pincée de ceci, une pincée de cela, voici comment la nouveauté entre dans le monde. »[196] Dans *Midnight's Children*, quantité de personnages pratiquent l'art du « bricolage » et de la débrouillardise et la récupération sait prendre aussi les allures de la subversion. Ainsi, lorsque Methwold quitte son domaine appelé « Buckingham », la famille Sinai qui avait été forcée d'acheter la maison avec tout ce qu'elle contenait, fait subir certains décalages aux signes de la grandeur britannique :

> « [...] on distribua les vêtements aux couleurs passées des grandes garde-robes aux balayeuses et autres servantes du domaine, et pendant des années les héritiers de William Methwold furent servis par des hommes et des femmes portant des chemises et

[194] *Ibid*., p. 109.
[195] Richard D.E. Burton, *Le roman marron : études sur la littérature martiniquaise contemporaine*, *op. cit*., p. 154-155.
[196] Salman Rushdie, *Imaginary Homelands*, *op. cit.*, p. 394 : « Mélange, hotch-potch, a bit of this, a bit of that is how newness enters the world » Ma traduction.

> des vêtements s'en allant de plus en plus en lambeaux et qui avaient été ceux de leurs anciens maîtres. »[197]

Il ne s'agit pas ici d'imiter, mais bien plutôt de recycler au mieux un héritage non désiré. On ne sera pas surpris de constater que le détour est l'arme privilégiée des enfants. En effet, ceux-ci ne pouvant guère avoir recours à la force (à part bien sûr Shiva), utilisent généralement la ruse pour parvenir à leurs fins. C'est ainsi que Saleem paraît passer la moitié de sa vie caché, afin d'observer le monde et ses turpitudes. Et lorsqu'il veut donner une leçon à sa mère infidèle, c'est par le biais d'une lettre anonyme au mari d'une autre femme infidèle qu'il le fait. En effet, le docteur Shaapsteker, grand spécialiste des serpents, lui a appris : « Sois prudent mon enfant. Imite le serpent. Sois secret ; frappe sous l'abri du buisson. »[198]

Le titre du roman d'Arundhati Roy, *The God of Small Things*, annonçant le projet de montrer les petites choses, les petits riens qui sont broyés par l'Histoire, laisse déjà présager du rôle essentiel de ces stratégies de micro-opposition que sont les détournements. Parce qu'il n'y a pas de véritable révolte possible pour Ammu, Velutha et les jumeaux (sauf à se conclure par la mort), la seule façon de témoigner de la survie de l'individualité, passe par des petits actes, des petits gestes apparemment anodins, mais toutefois subversifs. L'usage de la langue anglaise par Rahel et Estha en témoigne. L'anglais est sans aucun doute la langue du pouvoir. Ainsi Chacko et Baby Kochamma tirent de leur maîtrise de la langue anglaise et des références culturelles qui y sont attachées les sources de leur sentiment de supériorité, tandis que le *Oxford Dictionnary* est consulté comme une Bible. Rahel et Estha, dont Baby Kochamma, à l'approche de la visite de Sophie Mol, surveille qu'ils parlent bien l'anglais, s'inventent un espace de liberté et de jeu en décomposant les mots, en les lisant à l'envers ou en leur imaginant de nouvelles significations. L'autre stratégie c'est bien sûr la dissimulation complète, le mensonge. Mais de toute façon la langue doit savoir être double (rappelons que l'hybride a la langue bifide). Baby Kochamma, jeune novice au couvent de Madras, rêve de retourner chez elle. Parce qu'elle ne peut le dire clairement (toute sa correspondance est lue par la mère supérieure), elle écrit des

---

[197] Salman Rushdie, *Les enfants de minuit*, *op. cit.*, p. 187-188. *Midnight's Children*, *op. cit.*, p. 128 : « the fading clothes in the old almirahs were distributed amongst the sweeper-women and other servants on the Estate, so that for years afterwards the heirs of William Methwold were cared for by men and women wearing the increasingly ragged shirts and cotton print dresses of their erstwhile masters. »

[198] *Ibid.*, p. 375. *MC*, p. 258 : « Be wise, child. Imitate the action of the snake. Be secret; strike from the cover of a bush. »

lettres dans lesquelles elle affirme se plaire beaucoup au couvent, tandis qu'une certaine Koh-i-noor y serait très malheureuse. Bien entendu, il s'agit d'elle-même, mais seul un double langage pouvait lui permettre d'être entendue. Ammu, qui en tant que femme ne peut imposer directement ses désirs, doit en passer par là. Jeune fille, pour quitter la maison de ses parents, fuir l'atmosphère et le désespoir d'Ayemenem, elle doit ruser pour être envoyée chez une tante de Calcutta où elle épouse le premier prétendant venu. Plus tard, sa relation avec Velutha ne peut qu'être clandestine ; d'ailleurs la révélation de leur secret sera la cause de toutes les catastrophes.

Dans *The Mystic Masseur* de V.S. Naipaul, Ganesh peut être perçu comme un décepteur. C'est un faible, un raté, mais qui est plein de ressources et se renouvelle sans cesse. Charlatan tour à tour incroyablement rusé et ridiculement naïf, il fait son chemin dans le monde en s'appuyant sur la crédulité des autres, d'abord comme enseignant, puis comme masseur/guérisseur, avant de se faire écrivain mystique et enfin politicien. Il n'est sans doute pas anodin que Ganesh soit l'un des très rares personnages naipauliens à réussir. Seul l'art du détour et du bricolage permettrait une véritable carrière dans les sociétés (post)coloniales. Dans *The Middle Passage*, Naipaul décrit la société trinidadienne comme une société dans laquelle les habitants s'auto-caricaturent, où les valeurs sont celles de l'imitation et de l'apparence et où aucune ambition collective n'est possible :

> « L'esclavage, le mélange des populations, l'absence de fierté nationale et le système colonial fermé ont recréé dans une proportion remarquable les attitudes du monde picaresque espagnol. C'était un vilain monde, une jungle, où le héros picaresque mourait de faim s'il ne volait pas, était battu à mort s'il était pris, et devait par conséquent frapper le premier chaque fois que c'était possible ; où les faibles étaient humiliés ; où les puissants n'apparaissaient jamais et étaient au-delà de toute atteinte ; où la dignité était niée à tous et où chacun devait s'imposer ; une société stérile où la guerre était la seule profession. »[199]

Dans une société de ce genre seul le *pícaro* peut survivre. Or le *pícaro* partage bien des traits avec les *tricksters*, décepteurs et enfants terribles : être de la transgression, il est souvent menteur, voleur, infidèle. D'autre part, son entrée en littérature est une manière de proclamer qu'un être sans grandeur peut aussi devenir héros de roman. Le *pícaro* a presque toujours des origines sordides et son parcours est toujours une manière d'interroger la possibilité avec un tel départ dans l'existence de s'en sortir, de réussir sa vie. Chez Naipaul, le fantasme

[199] V.S. Naipaul, *La traversée du milieu*, *op. cit.*, p. 84.

nostalgique d'un monde dans lequel l'héroïsme et la grandeur seraient possibles fait du *pícaro* postcolonial l'expression d'un profond pessimisme.

Dans *The Famished Road*, *Songs of Enchantment* et *Infinite Riches* de Ben Okri, Azaro tient lui aussi du *trickster* et du picaro. Son nom, Lazaro (avant qu'il ne supprime la première lettre par peur des railleries), n'évoque pas seulement Lazare, mais aussi le *Lazarillo de Tormes*. Dans la trilogie, un vieil aveugle terrorise régulièrement Azaro et pendant tout un épisode le père d'Azaro devient lui-même aveugle. Par ailleurs, toujours curieux et en quête d'aventures, l'enfant ne peut longtemps résister à l'appel de la route et fuit régulièrement ses obligations (Madame Koto par exemple exige régulièrement qu'il lui tienne compagnie, mais il fait tout pour y échapper). C'est aussi un personnage ambigu. Possédant tous les attributs de la naïveté et de l'innocence attachés à l'enfance, sa qualité d'*abiku* toutefois lui donne accès à des connaissances supérieures. Pourtant Azaro est incompris et les mésaventures que déclenchent ses relations avec le monde des esprits font qu'il est souvent perçu comme insolent, fauteur de troubles ou simplement fou. Madame Koto, dans *The Famished Road*, ne parvient pas à déterminer si la présence d'Azaro porte chance ou malheur. Quoi qu'il en soit, Azaro lui-même se sort toujours des plus mauvais pas.

Les romans de Kourouma semblent brosser le portrait d'une époque et d'un continent où seules la ruse et la débrouillardise peuvent être des armes efficaces. Toutefois, chez l'auteur ivoirien, le ton est nettement plus sombre et si l'art des faibles est à l'honneur, ce n'est que parce que tout autre type d'action paraît exclu. Madeleine Borgomano n'hésite pas à associer la figure de Koyaga (*En attendant le vote des bêtes sauvages*) à celle de « l'enfant terrible », ce personnage que l'on retrouve fréquemment dans la tradition orale africaine. Souvent orphelin, vaurien, capable d'actes brutaux au mépris de toutes les conventions de la société dans laquelle il vit, il est en outre particulièrement doué dans l'art d'échapper à ses poursuivants et de surmonter tous les obstacles. S'il semble parfois incarner le mal, il est toutefois ambivalent dans la mesure où ses actes de rupture, de transgression permettent également à la société de se renouveler, d'évoluer :

> « Par ses actions, il amorce toujours une ère nouvelle, synthèse entre l'ancien et le nouveau, le passé et le présent, la société locale et le monde. Être ambivalent, l'enfant

> terrible incarne les contradictions du monde car, tout en assurant la continuité sociale, il symbolise la rupture d'avec les normes sociales préétablies. »[200]

Avec Madeleine Borgomano on peut avancer que le personnage de Koyaga incarne une sorte de forme dégradée de l'enfant terrible de la tradition. En effet, ce dernier pouvait avoir une valeur positive dans la mesure où, personnage marginal, il mettait en question le système traditionnel et l'obligeait à évoluer. L'enfant terrible du roman de Kourouma est, lui, à la tête du nouveau système, sa violence s'exprime pleinement et de façon gratuite. Symptôme d'une période où les valeurs sont remises en cause, il témoigne de l'ampleur de la crise de l'Afrique contemporaine, une ampleur telle que l'on peut se demander si elle ne va pas mener à l'autodestruction plutôt qu'au renouvellement. Le personnage de Birahima, dans *Allah n'est pas obligé*, est encore plus aisément rattachable à la tradition de l'enfant terrible. Orphelin sans valeurs morales multipliant les actions les plus mauvaises sans éprouver de remords ou de culpabilité, il est l'incarnation d'un monde en crise. Il est lui aussi un maître du détour, capable en pleine guerre civile d'être engagé tour à tour dans chacun des clans en conflit, mentant sur son identité et surtout racontant ses aventures en multipliant les digressions, les parenthèses en fonction de son seul bon plaisir. Pourtant, comme dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, la symbolique de l'enfant terrible est altérée : contrairement aux contes traditionnels, il ne finit pas par installer un nouveau règne ou par fonder une nouvelle société. Le chaos et la perte des valeurs demeurent la seule ligne d'horizon.

Dans *Transit* de Waberi, Bachir présente de nombreux points communs avec Birahima. As de la débrouillardise qui tue et viole presque sans y penser, il est lui aussi un rescapé. Évoluant dans un monde de mort et de destruction, il réussit pourtant à s'en sortir. À l'instar de Kourouma, Waberi ne va pas non plus jusqu'à envisager la refondation de l'ordre social. Dans les deux romans, le récit reste ouvert, incapable de conclure : l'enfant terrible ne meurt pas, mais rien ne permet d'affirmer qu'il sera l'artisan d'un nouvel ordre. Les romans présentent la guerre civile comme une sorte de carnaval suspendu, un « bordel au carré » dont on a du mal à imaginer qu'il puisse évoluer vers autre chose.

---

[200] Boubakary Diakité, *De la page d'écriture et du mythe de l'ancêtre rebelle : la problématique de l'écrit et de la parole dans le roman francophone ouest-africain*, thèse, Louisiana State University, 2003, p. 80.

3.2.2. Écriture du détour

Souvent, à l'instar des personnages romanesques, l'écriture semble prôner la ruse et les chemins de traverse. Pour Chamoiseau, l'enjeu de la parole est essentiel et les hommes de Force qui détiennent « la Parole » ont un rôle capital. En effet, pour l'auteur, c'est grâce au pouvoir du Verbe, à la subversion du langage que les esclaves ont pu sauver leur âme de l'anéantissement. « La littérature orale des plantations, nous dit Glissant, s'apparente […] aux autres techniques de subsistance – de survie – mises en place par les esclaves et leurs descendants immédiats. »[201] Parce qu'elle est nécessairement fragmentaire, « marquée du signe du discontinu »[202], parce qu'elle a recours au symbole, elle est aussi un art du détour.

> « Ce que le conte ainsi détourne, c'est la propension à se rattacher à une genèse, c'est l'inflexibilité de la filiation, c'est l'ombre portée des légitimités fondatrices. Et quand l'oralité du conte se continuera dans la fixation de l'écriture, comme chez les écrivains de la Caraïbe et de l'Amérique latine, elle maintiendra ce détour étoilé qui déterminera une autre configuration de l'écrit, d'où l'absolu ontologique sera évacué. »[203]

Cette force de la parole du conte, Chamoiseau en revendique l'héritage, son personnage du marqueur de paroles faisant de sa rencontre avec le conteur Solibo Magnifique (dans le roman éponyme) le point de départ de l'écriture : « Mystère sur mon devenir si le personnage de Solibo n'avait réveillé ma vieille curiosité, me permettant ainsi, à travers lui, de retrouver une logique d'écriture »[204]

On peut également supposer que la langue française (la seule dans laquelle Chamoiseau puisse écrire comme il l'a dit lui-même dans plusieurs interviews) est perçue comme une domination à laquelle on ne peut échapper. Chamoiseau ne peut pas écrire en créole, la seule tactique à sa disposition est donc l'opposition interne, le détour de la langue. La créolisation, ou plutôt, dans ce contexte, la « chamoisification » du langage, constitue ainsi un détour de la langue française, détour par l'imaginaire créole certes, mais pas seulement. Que ce soit en utilisant des termes créoles, en créant des néologismes, en traduisant directement des expressions créoles, la langue de Chamoiseau est toute de subversion. Tout en restant du français, elle ouvre des brèches, imagine des

---

[201] Édouard Glissant, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard/NRF, 1990, p. 83.
[202] *Ibid*., p. 82.
[203] Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard/NRF, 1996, p. 63.
[204] Patrick Chamoiseau, *Solibo Magnifique*, *op. cit.,* p. 44.

possibles. *Texaco*, écrit après *Solibo Magnifique*, revient assez peu finalement sur le pouvoir des conteurs. En revanche, ce roman laisse toujours la place aussi belle à la parole. La parole créole, marquée elle aussi par le refus de la ligne droite, est tout en revirements et en détours. Ainsi, lorsque Marie-Sophie explique comment son père lui a transmis son héritage, elle écrit : « […] il n'avait jamais raconté son histoire de manière linéaire. Il avançait en trace tournoyante, sorte de bois-flot chevauchant des raz de souvenirs. »[205] Cette avancée tournoyante semble parfaitement en accord avec la poétique créole décrite par Glissant, notamment dans *Introduction à une poétique du divers*[206]. Chamoiseau, toutefois, tend à privilégier le maintien d'une trame chronologique à ses récits. Le but du marqueur de paroles, plusieurs fois réaffirmé, est d'ailleurs de « remettre de l'ordre » dans les témoignages recueillis. Cependant, les récits se compliquent de nombreuses digressions, collages de textes de narrateurs et d'époques différentes et développements de plusieurs fils narratifs en parallèle. Le recours aux notes de bas de page qui rompent la continuité du récit et obligent le lecteur à des détours s'inscrit également dans ce cadre. Parfois ces notes précisent le sens d'une expression créole mais, le plus souvent, elles offrent un espace aux digressions du narrateur. D'une certaine manière, elles sont la transcription des digressions orales dans un texte écrit. Chamoiseau confie : « La note de bas de page, qui est un artifice, une structuration totalement écrite, impliquée dans un système de digression ou d'interpellation, me paraît tout à fait intéressante et je l'utilise de temps en temps. »[207] Dans un autre texte, il explique qu'il s'agit surtout pour lui d'un jeu :

> « Une note peut me permettre de faire un petit trait d'humour, de renverser la note habituelle plutôt de faire [sic] une explication pour un Français ou un Martiniquais. Je joue une petite dérision de tous les glossaires qui généralement accompagnent les écritures dites particulières. Je déjoue ainsi le vieux schéma occidental. »[208]

Par exemple, une note précise l'identité d'un *djobeur* du marché que le texte évoque rapidement : « Un dénommé Sirop, une puissance d'homme, qui, avec ses compères, me semblait immortel. Ils ont dû partir en France car je ne les vois

---

[205] Patrick Chamoiseau, *Texaco*, *op. cit.,* p. 256.
[206] Voir notamment le chapitre sur « l'imaginaire des langues », in Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, *op. cit.*, p. 111-127.
[207] Patrick Chamoiseau, in Michael Plumecocq**,** « Entretien avec Patrick Chamoiseau autour de *Solibo Magnifique* », *Roman 20-50 : Revue d'étude du roman au XX^ème^ siècle*, juin 1999, p. 127.
[208] Patrick Chamoiseau, « Un rapport problématique », in Lise Gauvin, *L'écrivain francophone à la croisée des langues, (entretiens)*, Paris, Karthala, 1997, p. 43-44.

plus. Mais où sont-ils au fait ? »[209] Chamoiseau joue ici avec le lecteur et la familiarité qu'il a de son univers. En effet, Sirop est un personnage qui apparaît déjà dans *Chronique des sept misères*. Cet autre texte retrace la disparition des *djobeurs* sur les marchés et la question de Chamoiseau dans *Texaco* n'est donc pas du tout fortuite, elle rappelle en fait la fin d'un monde déjà décrite dans l'un de ses romans. Parfois les détours offerts par les notes de bas de page semblent avoir pour seule fonction d'éloigner le lecteur de la trame principale pour lui faire envisager d'autres histoires possibles. Ainsi, dans *Biblique des derniers gestes*, certaines notes donnent des détails sur la vie de personnages secondaires, d'autres sont le lieu de considérations sur les sources de l'auteur ou d'anecdotes lâchement liées au récit.

Salman Rushdie, comme Chamoiseau, se plaît aux digressions. Le narrateur de *Midnight's Children* prévient ainsi le lecteur : « j'ai toujours eu le sens des détours ».[210] Effectivement, la narration se fait riche de parenthèses ou d'excursions dans d'autres histoires possibles, mais aussi d'analepses et de prolepses. Dans un entretien, Rushdie explique le rôle des digressions dans *Midnight's Children* :

> « Je pense qu'elles sont absolument cruciales. Il y a eu quelques tentatives, quand le livre était chez les éditeurs, d'y faire un peu le ménage et de le recentrer un peu plus sur l'intrigue principale. Mais en aucun cas je n'aurais pu tolérer cela parce que les digressions sont presque l'essentiel du livre, dans lequel l'idée de multitude est une notion centrale. Quand j'ai commencé à écrire, j'essayais juste d'expliquer une vie, et il m'a paru de plus en plus évident que pour expliquer une vie, il fallait expliquer une grande quantité de choses qui l'entouraient, à la fois dans le temps et dans l'espace. »[211]

Si la narration refuse la linéarité et l'unicité du sujet, c'est en grande partie parce qu'elle se veut l'héritière d'une certaine tradition orale. Lorsqu'il s'inspire de ces techniques, Rushdie espère séduire son public à la manière d'un conteur ; il lui semble que cette façon de raconter est plus apte à éveiller l'intérêt. Ainsi, en récupérant un héritage ancien, l'auteur espère réinventer, réactualiser des formes

---

[209] Patrick Chamoiseau, *Texaco*, *op. cit*., p. 384.
[210] Salman Rushdie, *Les enfants de minuit*, *op. cit.,* p. 360. *Midnight's Children*, *op. cit.,* p. 247 : « Deviousness did not come unnaturally to me. »
[211] Salman Rushdie, « Salman Rushdie, interview » entretien avec Jean-Pierre Durix, art. cit., p. 22-23 : « I think that they are absolutely crucial. There was some attempt made when the book was with the publishers to clean it up a bit and to centre it more on the main narrative. But I certainly could not have tolerated that because the digressions are almost the point of the book, in which the idea of multitude is a central notion. When I started writing, I just tried to explain one life, and it struck me more and more that, in order to explain one life, you had to explain a vast amount of material which surrounded it, both in space and time. » Ma traduction.

de communication qu'il juge négligées par l'Occident[212]. Le détour est alors présenté comme la leçon de l'Orient à un Occident enfermé dans l'économie de la linéarité. D'une certaine manière, le détour est aussi un défi au temps, une liberté prise avec les règles de la chronologie. Chaque fois que le lecteur croit avoir trouvé des repères, le narrateur les bouleverse, renvoyant ses personnages dans le passé ou les projetant vers l'avenir. Ainsi les nombreux résumés des événements passés, ou encore les prolepses, participent-ils d'une distorsion jubilatoire du temps, véritable jeu avec les attentes du lecteur[213]. Tout comme Schéhérazade, dont les récits des *Mille et une nuits* constituent l'une des plus longues digressions de l'histoire de la littérature, l'un de ses plus grands détours, Saleem écrit pour sauver sa vie : et plus les détours sont nombreux, plus le récit et par conséquent sa vie durent. Pour satisfaire Padma, Saleem insère dans son récit « un péan solennel à la Bouse »[214] ; au début du huitième chapitre (« Tic-tac »), il résume tout ce qu'il a déjà raconté, au grand plaisir de son auditrice qui constate : « Tu as enfin appris à dire les choses très vite ».[215] Et lorsqu'il sent son attention fléchir, il se hâte de réveiller son intérêt en annonçant toutes les merveilles à venir de son récit :

> « Je ne suis pas encore fini ! Il doit y avoir une électrocution et une forêt vierge ; une pyramide de têtes sur un champ imprégné par ce qui coule d'os à moelle ; des fuites et un minaret qui hurlait ! Padma il y a encore plein de choses intéressantes à dire : mes épreuves supplémentaires dans le panier d'invisibilité, et l'ombre d'une autre mosquée ; attends les ressentiments de Resham Bibi et la moue de Parvati-la-sorcière ! »[216]

Comme le montre fort bien Nancy E. Batty,[217] la narration de Saleem est une véritable entreprise de séduction : un jeu entre les attentes de Padma qui voudrait un récit linéaire et harcèle Saleem avec son « et-aprésisme »[218] et les détours, reculs, fuites et bonds en avant du narrateur. Ainsi, alors que l'on aurait pu croire à

---

[212] Selon Rushdie cette tradition a pu exister en Occident, mais elle s'est perdue après Rabelais, Sterne et Diderot, autres grands maîtres de la digression.
[213] Voir à ce sujet l'excellent article de Nancy E. Batty, « The Art of Suspense: Rushdie's 1001 (Mid-) Nights », *Ariel*, vol. 18, n° 3, 1987, p. 49-65.
[214] Salman Rushdie, *Les enfants de minuit*, *op. cit.,* p. 44. *Midnight's Children*, *op. cit.,* p. 32 : « a brief paean to Dung ».
[215] *Ibid*., p. 158. *MC*, p. 109 : « At last [...] you've learned how to tell things really fast. »
[216] *Ibid*., p. 504. *MC*, p. 346 : « I'm not finished yet! There is to be electrocution and a rain-forest; a pyramid of heads on a field impregnated by leaky marrowbones; narrow escapes are coming, and a minaret that screamed! Padma, there is still plenty worth telling: my further trials, in the basket of invisibility and in the shadow of another mosque; wait for the premonitions of Resham Bibi and the pout of Parvati-the-witch! »
[217] Voir l'article cité précédemment.
[218] Salman Rushdie, *Les enfants de minuit*, *op. cit.,* p. 55. *Midnight's Children*, *op. cit.,* p. 39 : « what-happened-nextism ».

un rejet total de la linéarité, il semble que la relation soit plus ambiguë et repose essentiellement sur une tension jamais résolue entre linéarité et détour. Cette situation est finalement assez logique puisque pour qu'il y ait détour, il faut bien qu'une ligne droite ait été prévue. Au niveau de la langue, on ne peut manquer de remarquer les détours que l'auteur fait subir à la langue anglaise, soit par l'urdu et l'hindi, soit grâce à des jeux de mots et calembours dont il est très friand.

Dans *The God of Small Things* d'Arundhati Roy, les épisodes se succèdent de manière non chronologique, les temps de la narration sont souvent incertains et la logique du récit progresse par associations d'idées. Ce n'est que peu à peu que le lecteur parvient à reconstruire une image cohérente des événements qui ont mené à la séparation des jumeaux et à la mort de Sophie, Velutha puis Ammu. Les détours et les ellipses créent un climat de mystère en même temps qu'ils restituent le fonctionnement de la mémoire.

Dans *The Famished Road* de Ben Okri, l'enchaînement des épisodes et la structure même du récit risquent également de déstabiliser le lecteur. Les aventures d'Azaro semblent se succéder sans lien cohérent entre elles autre que celui de l'accumulation (ce qui est d'ailleurs caractéristique des romans picaresques). Par ailleurs, les contradictions sont nombreuses et le livre semble construit sur un jeu d'échos qui s'avèrent régulièrement discordants. Il est souvent tentant de se demander où l'auteur veut en venir, de dire comme le fait la mère d'Azaro : « ton histoire ne mène nulle part », mais c'est une question à laquelle répond préalablement le père d'Azaro : « une histoire n'est pas une voiture […] c'est une route, et auparavant c'était une rivière, une rivière sans fin. »[219]. Ce n'est pas l'histoire qui guide le lecteur, mais le lecteur qui l'emprunte et qui, sans jamais pouvoir la maîtriser totalement, doit explorer le monde qu'elle propose. L'histoire ne délivre pas une vérité, elle offre un système complexe qui doit faire réfléchir et c'est pourquoi les détours, les incohérences sont nécessaires : ce sont des appels à la sagacité et à la vigilance du lecteur, mais aussi à sa capacité à réfléchir sur les paradoxes et à s'interroger continuellement.

Dans *In Arcadia*, Lao développe une véritable philosophie du détour. Verbalement agressif (ses discours sont truffés d'insultes, de mots vulgaires ou grossiers), méprisant ses compagnons de voyage et faisant tout pour les contrarier ou être désagréable, il est aussi un adepte des mensonges, méandres

[219] Ben Okri, *Songs of Enchantment*, *op. cit.,* p. 266 : « a story is not a car […] it is a road, and before that it was a river, a river that never ends. » Ma traduction.

et digressions : « J'aime les angles et les virages bizarres. Les choses franches et directes m'ennuient. Si je veux penser à quelque chose sans détour, je dois d'abord l'englober dans une digression. »[220] Lao revendique une langue complexe, aux multiples sens, une langue qui déroute et ainsi oblige à s'interroger. Pour lui, l'apparente clarté est souvent synonyme d'illusion :

> « Vous voyez, je joue à renverser les significations, le bluff double et triple, et je vous laisse enrager devant une énigme qui ne parle pas la langue bêtement évidente à laquelle vous êtes habitués, la langue avec laquelle les hommes politiques et les publicitaires vous manipulent, la langue du soi-disant parler-vrai qui vous rend aveugles devant les mensonges dont on vous gave, la langue qui vous transforme en moutons. Si vous ne pouvez pas me lire entre les lignes, comme on déchiffre une énigme ou un paradoxe, comment arriverez-vous à saisir la signification des inscriptions invisibles ? »[221]

Le détour, la parole double ou triple est la seule qui puisse « coller » à la réalité. Lao, considérant le pouvoir de la caméra, voit dans le mensonge qui lui est inhérent un moyen détourné d'accéder à une certaine vérité. La valeur de la création – et plus précisément de la fiction – résiderait finalement dans ce qu'elle utilise l'illusion, le faux, pour envisager la complexité du réel :

> « […] la caméra devait raconter encore ses mensonges, prendre encore et encore les mêmes plans, jusqu'à ce que cela ressemble à la vérité. Et Lao supportait tout, avec la sérénité et la ruse d'un Ulysse évaluant au cours du voyage la beauté véridique des mensonges de la caméra, il découvrait ce qu'il y avait de commun dans sa propre nature, si profondément attachée à la vérité, et comprenait intimement les voies détournées par lesquelles on doit imposer la vérité dans le monde afin qu'elle persuade, fascine, capte l'imagination et devienne une force d'action. »[222]

En accord avec l'esthétique de Lao, le roman est construit comme une ruse. Alors que les premières pages laissent attendre une sorte de roman d'aventure mystérieux, le lecteur est subrepticement entraîné dans une quête mystique que rien ne laissait présager en dehors peut-être du titre.

---

[220] Ben Okri, *En Arcadie*, *op. cit.,* p. 61. *In Arcadia*, *op. cit.,* p. 39 : « I think about all manner of tangential things. I like angles and odd turnings. Straightforward things bore me. In order to think about a straightforward thing I have to somehow first make it tangential. »

[221] *Ibid.,* p. 35-36. *IA*, p. 21 : « And so I play the game of revolving meanings, the double and triple bluff, and leave you enraged at an enigma that does not speak the plain idiotic language you are used to, the language by which politicians and admen con you, the lies you are fed, the language that makes a sheep out of you. If you cannot read me inside out, like a riddle or a paradox, how will you ever make sense of the invisible inscriptions? »

[222] *Ibid.*, p. 144-145. *IA*, p. 103 : « the camera had to tell its lies, taking the same shots over and over again, till it looked like the truth. And Lao bore it all with the wily serenity of an Odysseus appreciating, on the journey, the truthful beauty of the camera's lies, and finding much in common with it within its own nature, so deeply committed to truth, so deeply understanding of the circuitous ways in which truth must be planted in the world in order for it to persuade, to fascinate, to capture the imagination, and to grow into an active force into the world. »

Dans *Transit* de Waberi, l'auteur laisse également entendre que l'essentiel n'est pas l'intrigue ou le dénouement, mais de « saisir le souffle » :

> « Quand on raconte une histoire, écoute-moi mon amour mon bouton de rose mon premier livre d'images, oui, quand on déroute l'allant d'une histoire, tout dépend de l'enchaînement des parties, l'enchâssement des séquences, le surgissement du hasard, le bon usage du catalogue et de la série. L'ordre le plus naturel saute rarement aux yeux. Il se fait par détours, par calculs approximatifs, par le compas des ellipses, donc par répétitions renouvelées. Il faut saisir le souffle dans la bousculade des voix narratives, c'est tout. Un mâcher-digérer, un couper-coller fait parfois l'affaire. »[223]

Le détour, le collage, le hasard sont plus adaptés au bruissement du monde qu'une narration linéaire et sans surprise.

Dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* de Kourouma, Tiékoroni, le dictateur au totem caïman, enseigne à Koyaga qu'il est impossible de régner sans maîtriser l'art de la dissimulation :

> « Quels sont les individus que nous appelons les grands hommes ? Ce sont, sans hésitation, ceux qui ont le mieux fabulé. Qui sont les plus beaux oiseaux ? Les oiseaux qui ont les plus belles voix. Les plus grandes œuvres littéraires humaines dans toutes les civilisations resteront toujours des contes, des fictions. Après tout que sont la Bible, le Coran et les autres textes fondamentaux des civilisations de l'écriture, des grandes civilisations, des civilisations éternelles ? Que sont-ils ? Enfin que nous apprennent-elles, les grandes histoires religieuses et littéraires ? Une vérité et toujours la même vérité. Un homme se réalise pleinement et devient un thaumaturge dès qu'il se libère du distinguo entre vérité et mensonge. Votre hôte vous apprend, Koyaga, qu'il s'est toujours peu soucié de l'adaptation de ses paroles à ses gestes. Et c'était cette habitude, ce comportement qui était à la base de sa prestance et de sa sagesse universellement connues. »[224]

Le parallèle entre la ruse du politicien et l'art de la fiction, s'il est plein d'humour, n'est pas qu'anecdotique. Dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, l'art du récit est également tout de détours. Le *cordoua* et le *sora* en charge de la narration ont théoriquement pour fonction de louanger et, pour jouer leur rôle tout en laissant deviner leur point de vue sur les actes de Koyaga et des autres dictateurs, ils doivent sans cesse élaborer des stratégies. L'ironie bien sûr en est une. Art de la dissimulation et de l'ambiguïté (l'ironie n'est pas toujours simple à détecter), on conçoit qu'elle paraisse une arme particulièrement adaptée à l'hybride. À titre d'exemple, voici la conclusion proposée par Bingo au récit des exploits de Koyaga en Indochine :

> « Ainsi vous resterez un héros de légende de l'armée française aussi célèbre que votre père. Votre père Tchao l'est pour avoir bondi seul, sans l'ordre de son caporal, de son terrier de Verdun, et avoir enfourché dans la tranchée d'en face, avec la baïonnette, cinq

[223] Abdourahman Waberi, *Transit*, *op. cit.,* p. 107.
[224] Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, *op. cit.,* p. 197-198.

> guerriers allemands. Et vous le demeurerez jusqu'à la fin de l'univers pour avoir sauvé dans la jungle deux plantureuses péripatéticiennes. »[225]

Il arrive également que Tiécoura se permette une attaque directe (son rôle de répondeur le lui permet), mais il est aussitôt rattrapé par Bingo. Pourtant ce dernier s'avère capable, grâce à sa maîtrise de l'art de la parole, de faire porter à ses louanges tout le poids de véritables accusations. Soit qu'il mêle à sa parole l'opinion du peuple ou d'observateurs extérieurs, soit qu'il intercale des épithètes voire des segments de phrases insultants dans un récit apparemment glorificateur. Liana Nissim montre que la force de la dénonciation dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* tient au décalage entre la voix des narrateurs-personnages que sont Bingo et Tiécoura et celle de l'auteur implicite.[226] D'après elle, c'est ce décalage qui signalerait le plus souvent l'ironie du texte.

Dans *Allah n'est pas obligé*, les nombreuses parenthèses de Birahima sont une autre manière de ruser avec la narration. Ces ruptures qui prétendent éclairer le sens soulignent bien plus les impasses et les pièges de la communication.

Résistance à la pensée unique, le détour force à réinventer sans cesse de nouveaux moyens de survivre, de nouveaux moyens d'écrire et en cela il peut être un terreau favorable à l'éclosion de nouvelles façons de voir le monde. En effet, prouvant qu'il existe plusieurs réponses à un même problème, le détour prône la relativité, l'acceptation de la multiplicité des possibles.

Contradictions, mésalliances, détours et mensonges : ce qui fonde l'identité hybride ne fait guère penser aux images aseptisées des publicités Benetton… L'identité hybride dans les littératures postcoloniales prend finalement rarement les allures d'un métissage/tissage, mais bien plutôt celle d'un patchwork, où les éléments les plus disparates doivent tenir ensemble coûte que coûte. Il s'agit bien d'une identité bricolée, mais aussi d'une identité troublante, dérangeante.

Car du trouble et de l'ambivalence, l'hybride semble vouloir faire des armes. De ce point de vue, il se situe bien dans cette perspective de contre-attaque souvent associée aux littératures postcoloniales. En effet, c'est en puisant dans ses blessures et ses manques, sans les nier ni prétendre forcément les guérir,

---

[225] *Ibid.*, p. 38-39.
[226] Liana Nissim, « 1968-1998 : Ahmadou Kourouma, des *Soleils des indépendances* au *Vote des bêtes sauvages* », in Papa Samba Diop (dir.), *Littératures francophones : langues et styles*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 49-65.

qu'il élabore des stratégies de résistance et de subversion. La folie, l'absurde, le chaos qui semblent régner s'avèrent aussi les conditions de mises en relation et de transgressions qui peuvent être tout aussi inquiétantes que porteuses d'espoir.

L'hybride est fait de contradictions. Il est associé au monstre, à la démesure, il est le produit d'un viol ou d'une union inconcevable, certes, mais ces représentations deviennent les conditions nécessaires à un bouleversement des repères, à un changement de l'ordre social en vue d'une régénération. On le dit menteur, trompeur, peu fiable : c'est sa manière de résister à l'oppression. L'ambivalence est bien sa nature.

Achebe, Chinua 244
Ashcroft, Bill 261
Awoonor, Kofi 244
Bakhtine, Mikhaïl 259, 260, 263, 271, 278
Batty, Nancy E. 289
Ben Jelloun, Tahar 252
Bernard, Michel 262
Bhabha, Homi K. 262, 264, 265
Borgomano, Madeleine238, 248, 250, 284, 285
Brathwaite, Edward Kamau 261, 273
Brunel, Pierre 251
Burton, Richard D.E. 278, 279, 280, 281
Cary, Joyce 263
Chamoiseau, Patrick228, 229, 239, 246, 250, 251, 253, 257, 272, 273, 278, 279, 280, 281, 286, 287, 288
Condé, Maryse228, 240, 241, 246, 247, 250, 254, 255, 257, 258, 273, 274
Côttenet-Hage, Madeleine 255
Descartes, René 278
Diakité, Boubakary 285
Diderot, Denis 289
Diop, Papa Samba 293
Durix, Jean-Pierre 233, 288
Fanon, Frantz 223, 225, 261
Fanon, Franz 223, 225, 261
Gauvin, Lise 287
Glissant, Edouard 279, 286, 287
Glissant, Édouard 286, 287
Gorra, Michael 264
Griffiths, Gareth 261
King, Bruce 243, 265
Kipling, Rudyard 262, 263
Kourouma, Ahmadou237, 238, 239, 247, 248, 250, 255, 270, 272, 284, 285, 292, 293
Lazarus, Neil 259
Lenne, Gérard 244
Lopès, Henri 274
Maalouf, Amin 222
Marechera, Dambudzo 263, 264
Mbembe, Achile 271
Miguet, Marie 251
Morell, Karen L. 244
Mullaney, Julie 226
Naipaul, V.S.224, 225, 239, 243, 244, 264, 265, 266, 270, 283
Nietzsche, Friedrich 261
Nissim, Liana 293
Okri, Ben235, 236, 237, 238, 239, 247, 258, 259, 260, 275, 284, 290, 291
Plumecocq, Dominique 287
Rabelais, François 260, 263, 289
Reder, Michael R. 233
Roy, Arundhati226, 227, 228, 233, 239, 249, 252, 275, 276, 282, 290
Rushdie, Salman229, 230, 231, 232, 233, 238, 239, 241, 245, 249, 252, 256, 257, 264, 266, 267, 268, 269, 281, 282, 288, 289
Sachnine, Michka 259
Sadji, Abdoulaye 273
Sartre, Jean-Paul 223
Schnabel, William 245
Schon, Nathalie 251
Schwartz-Bart, Simone 278
Schwarz-Bart, Simone 278

Sourieau, Marie-Agnès 254, 255
Soyinka, Wole 244
Sterne, Lawrence 289
Tiffin, Helen 261
Veit-Wild, Flora 263, 264
Waberi, Abdourahman 233, 234, 235, 239, 241, 242, 258, 285, 292

Conclusion

Les littératures postcoloniales qui insistent sur l'hybridité posent donc un éthos de la perte afin d'exiger le droit à l'invention, à la nouveauté. Puisque le passé n'est plus, puisqu'il n'est plus possible de s'y appuyer solidement, seule une mutation profonde, seuls de grands bouleversements peuvent permettre d'évoluer, de construire. La perte, le dépouillement ont fait de l'hybride un homme nu, vulnérable et privé de tous repères. L'univers autour de lui est brouillé. Pourtant le constat – s'il peut être amer – est rarement totalement désespéré. En effet, l'identité hybride, par sa nature complexe et ambivalente, met en cause les barrières identitaires habituelles. Bricolage de l'impossible, reliant les extrêmes, elle ouvre la voie à de multiples explorations. Les romans étudiés semblent bien se fixer une double mission : faire réfléchir à la validité des repères et des modes d'identification habituels et explorer de nouveaux modes d'être.

On ne peut toutefois manquer de constater que si l'accent est fortement mis sur la transition, le passage, la remise en cause, le résultat de tels processus est rarement envisagé concrètement. Il ne s'agit pas tellement de définir avec exactitude de nouveaux repères, de fixer de nouvelles règles, mais plutôt de mettre en scène l'infini des possibles portés par la transition. La leçon de l'hybridité ne réside pas dans l'imposition de nouvelles règles, mais dans une certaine éthique du doute et de l'incertitude. La pensée, l'inventivité nécessitent un manque initial à partir duquel elles peuvent se développer et l'hybridité devient donc un état désirable et positif et non plus une tare ou un handicap.

Table des matières

Volume I

Sommaire 5

Liste des abréviations 6

Introduction générale 7

1ère partie : Être. Troubles identitaires 43

Introduction de la première partie 44

Chapitre 1. L'identité menacée : le dépouillement de l'hybride 46

1. Des romans marqués par le deuil 48
1.1. Ahmadou Kourouma : la défaite du monde pré-colonial 49
1.2. Abdourahman Waberi : la nostalgie du nomadisme 51
1.3. Ben Okri : les « deuils associés », un pas vers l'avenir 52
1.4. Salman Rushdie : perte de la foi et perte de l'Inde-mère 55
1.5. Arundhati Roy : le deuil des petits riens 59
1.6. Patrick Chamoiseau : le marqueur de paroles, témoin d'un monde en voie de disparition 61
1.7. Maryse Condé : le nécessaire deuil des illusions 65
1.8. V.S. Naipaul : le monde d'après la chute 68
2. Malaise dans la filiation 71
2.1. Les « bâtards » 72
2.2 Les orphelins 83
2.3 Parents indignes ou insuffisants : l'enfance exposée 88
2.4. Amère nostalgie de la mère, le fantasme du retour au ventre maternel 95
2.5. Sans famille, sans protection, mais aussi sans limite : l'hybride et la liberté 98
2.6. La question de la stérilité 101
3. Invisibilité 103
3.1. La malédiction de l'invisibilité 104
3.1.1. Invisibilité et aliénation 104
3.1.2. Invisibilité et mort 108
3.2. Les ressources de l'invisibilité 110
3.2.1. Invisibilité et refuge 110
3.2.2. Invisibilité et trace 112

3.2.3. Invisibilité et altérité 114
3.2.4. Visibilité et illusion 117
3.2.5. Invisibilité et connaissance 118
3.3. L'opacité, une éthique de l'altérité 121

Chapitre 2 : L'identité troublée : les incertitudes de l'hybride 124

1. Brouillage des repères temporels 126
1.1. Le temps qui s'échappe 126
1.2. La confrontation des systèmes temporels 131
1.3. Bouleversements chronologiques 141
2. La désorientation 148
2.1. Quand l'ici est déjà un ailleurs… 148
2.2. L'Occident, terre de fantasmes 151
2.3. « Direction ? direction ? » 157
2.4. La terre sous leurs pieds 160
2.5. Le brouillage de l'espace 165
2.6. Labyrinthes 169
3. Perte de l'unité et perte de sens 178
3.1. Le fragmentaire et le composite 179
3.1.1. Visions parcellaires 179
3.1.2. Cultures fragmentaires et composites 182
3.1.3. L'identité, mauvais collage ou suite de métamorphoses 183
3.1.4. Les multiplications du nom 187
3.1.5. Corps morcelés, mutilés, dépecés 192
3.1.6. Le fragmentaire, une esthétique et une éthique 196
3.2. Perte de l'origine et folie 200
3.3. Un monde devenu fou 208
3.4. Un monde à l'envers 214

Chapitre 3 : L'identité troublante : les multiples facettes de l'hybride 222

1. Contradictions 224
2. Mésalliances 240
2.1. Par-delà les races et les classes 240
2.2. Tératologie 244
2.3. Incestes 249
2.4. Androgynes et hermaphrodites 251
2.5. La vie et la mort mêlées 255
3. Travestissements 261
3.1. Masques blancs, masques imposés 261
3.2. L'art d'avancer masqué 278
3.2.1. Le double héritage du *trickster* et du *pícaro* 278
3.2.2. Écriture du détour 286

Conclusion de la première partie 295

Table des matières 296

Volume II

Sommaire 303

2ème partie : Appartenir. Les malaises de l'identité collective 304

Introduction de la deuxième partie 305

Chapitre 4 : L'hybride aux prises avec l'Histoire 307
1. « Le passe-temps du temps passé » 311
1.1. Le trou noir de l'Histoire 311
1.2. L'écrivain au secours de l'historien 321
2. Quel passé raconter ? 334
3. Contre l'Histoire : les tresses d'histoires 354
4. Écrire l'Histoire, fixer le passé 376
4.1. L'écrivain archéologue : travailler à partir de fragments 377
4.2. Le recours à la mémoire des hommes : ré-humaniser l'Histoire 388
4.3. Le rôle de l'imagination 395

Chapitre 5 : La géographie sous le signe du déplacement 400
1. Littératures du non-lieu 405
1.1. Des littératures de l'exil 405
1.2. La mauvaise place 407
1.3. Étroitesse, étouffement 418
2. Apprivoiser le lieu et pacifier le rapport à l'espace : des tentatives minées par le doute 427
2.1. Déchiffrer et comprendre 428
2.2. Cartographier et nommer 437
2.2.1. La cartographie, enjeu de l'appropriation de l'espace 436
2.2.2. Le « droit de nommer » 441
2.3. Inscrire l'humain dans le paysage 444
2.3.1. « Je suis debout ici » 444
2.3.2. Les bâtisseurs anonymes 446
2.3.3. « Il faut cultiver notre jardin » 453
3. L'hybride inventeur d'espace 460
3.1. Géographie de la périphérie 462
3.2. Liminalité 469
3.2.1. Entre-deux 469
3.2.2. Les lieux de transit 475
3.3. « Routes versus Roots » 482

Chapitre 6 : Hybridité et communauté 491
1. L'hybride marginal 494
1.1. Le métis, le tiers 497
1.2. L'exilé 503
2. L'hybridité : utopie d'une identité-monde ? 511
2.1. Du citoyen de la nation à l'individu dans le monde 515
2.2. Déplacement et dissémination du centre 517
2.3. Quand le monde change, l'hybridité change 521
2.3.1. L'hybride postcolonial, un observateur privilégié 522

2.3.2. Prendre ses distances 528
3. Articulations de l'identité : de l'appartenance à la participation 537
3.1. De multiples horizons possibles 538
3.2. Solidarité avec les « damnés de la terre » 552

Conclusion de la deuxième partie 558

Table des matières 559

Volume III

Sommaire 566

3ème partie : Dire. Une parole nouvelle pour enfanter un monde nouveau

Introduction de la troisième partie 568

Chapitre 7 : Balbutiements 570
1. Le silence en héritage 572
1.1. Langues arrachées, langues avalées 572
1.2. Silence de l'entre-deux langues 581
1.3. Faire du silence une ressource de la parole 585
1.4. Le silence comme refuge 587
1.5. Potentiel subversif du silence 589
2. Une parole sans garantie 592
2.1. Une narration à laquelle on ne peut faire confiance 592
2.2. Une troisième voix 602
2.2.1. Des narrations complexes et fluctuantes 602
2.2.2. Rumeurs 609
2.2.3. Des voix autonomes 614
3. Une prise de parole hésitante 620
3.1. Les affres du commencement 621
3.1.1. Titres 621
3.1.2. Initier l'écriture 624
3.2. Négocier la place d'énonciation 629
3.2.1. L'écrivain, entre pères et pairs 629
3.2.2. Les marges du texte : un lieu de négociation privilégié 646
3.3. Les débats sur l'authenticité 653
3.3.1. L'écriture, une pratique exotique 653
3.3.2. L'authenticité, une question de regard 662

Chapitre 8 : Une parole sous tension 671
1. Entre-langues : l'hétérolinguisme, entre coexistence pacifique et tension traductive 673
1.1. Tension traductive 678
1.1.1. Kourouma traduit-il vraiment le malinké en français ? 678
1.1.2. L'interlangue de Patrick Chamoiseau : par-delà les affres du conflit linguistique 685
1.1.3. Salman Rushdie, le traducteur fantasque 691
1.1.4. Arundhati Roy : entre la langue de la norme et le monde, un mince espace de liberté 699

1.2. Coexistence pacifique 703
1.2.1. Abdourahman Waberi : la langue, nomade 703
1.2.2. Maryse Condé : un hétérolinguisme tranquille 704
1.2.3. V.S. Naipaul : une sensibilité aux idiolectes et sociolectes 711
1.3. L'évolution dans l'œuvre de Ben Okri : une voie alternative ? 716
2. Entre oral et écrit 720
2.1. Faire entrer la langue parlée dans l'écrit 722
2.2. Gens de la parole et mise en scène de l'oraliture 726
2.2.1. L'écrivain, héritier des « maîtres de la parole » 727
2.2.2. Performance orale et dispositif romanesque 733
2.3. Emprunter aux formes et aux accents de l'oralité 737
2.3.1. Collages 738
2.3.2. Fusions 740
3. Entre plusieurs univers de références 756
3.1. Conjuguer le familier et l'exotique 757
3.1.1. Mises en contraste 759
3.1.2. Entrelacements et fusions syncrétiques 766
3.1.3. Un éloge du divers et de la mise en relation nuancé 772
3.2. Le réalisme magique, un genre trouble 774

Chapitre 9 : Une parole débridée 782
1. Une esthétique grotesque 784
2. L'écriture face à la démesure du monde 807
2.1. Naipaul : la mesure de l'écriture comme résistance 808
2.2. Rushdie, Chamoiseau, Okri, Kourouma : explorer la démesure du monde par la démesure du texte 810
2.3. Arundhati Roy : dans l'infiniment petit, voir l'infiniment grand 825
2.4. Waberi et Condé : la fascination de la démesure 828
3. L'entretien infini 833
3.1. Des textes aux frontières poreuses 835
3.1.1. Le personnage libéré du cadre du roman 835
3.1.2. Le péritexte, « 'zone indécise' entre le dedans et le dehors » 837
3.2. Impossibles conclusions 840
3.2.1. L'inachèvement comme ouverture sémantique 840
3.2.2. Des constructions romanesques qui entretiennent l'indécidable 849
3.2.3. Figures auctoriales et refus de finir 850

Conclusion de la troisième partie 855

Conclusion générale 857

Annexe 1 : Figures héroïques 873
Annexe 2 : L'hybride et le rêve national 880

Bibliographie 904

Index des noms de personnes 933

Table des matières 944

Université de Strasbourg
U.F.R. de Lettres modernes – EA 1337 – Configurations littéraires

N° attribué par la bibliothèque
|__|__|__|__|__|__|__|__|__|__|

Poétique de l'hybridité dans les littératures postcoloniales

volume II

T H È S E
pour obtenir le grade de
Docteur de l'Université de Strasbourg
Discipline : Littérature comparée

présentée et soutenue publiquement
par

Myriam Louviot

Le 17 septembre 2010

Directeur de thèse :
Monsieur François-Xavier Cuche

JURY :
M. François-Xavier Cuche, Université de Strasbourg (directeur de thèse)
M. Romuald Fonkoua, Université de Strasbourg (examinateur)
Mme Susanne Gehrmann, Université Humboldt, Berlin (examinatrice)
M. Pierre Halen, Université Paul Verlaine, Metz (président du jury et rapporteur externe)
M. Jean-Marc Moura, Université Paris Ouest Nanterre La Défense (rapporteur externe)

Sommaire

Volume I

Liste des abréviations 6
Introduction générale 7

1ère partie : Être. Troubles identitaires 43
Chapitre 1 : L'identité menacée : le dépouillement de l'hybride 46
Chapitre 2 : L'identité troublée : les incertitudes de l'hybride 124
Chapitre 3 : L'identité troublante : les multiples facettes de l'hybride 222
Table des matières 296

Volume II

2ème partie : Appartenir. Les malaises de l'identité collective 304
Chapitre 4 : L'hybride aux prises avec l'Histoire 307
Chapitre 5 : La géographie de l'hybride sous le signe du dé-placement 400
Chapitre 6 : Hybridité et communauté 491
Table des matières 559

Volume III

3ème partie : Dire. Une parole nouvelle pour enfanter un monde nouveau 567
Chapitre 7 : Balbutiements 570
Chapitre 8 : Une parole sous tension 671
Chapitre 9 : Une parole débridée 782

Conclusion générale 857

Annexe 1 : Figures héroïques 873
Annexe 2 : L'hybride et le rêve national 880

Bibliographie 904
Index des noms de personnes 933
Table des matières 944

Partie 2

APPARTENIR

Les malaises de l'identité collective

Introduction

Dans la mesure où l'identité hybride s'avère fuyante, on peut se demander à quel statut, à quelles appartenances, l'hybride échappe. Quelles sont ses difficultés à appartenir à un groupe ? En quoi ces difficultés obligent-elles à repenser le phénomène d'appartenance en général ? Pour analyser ce vaste champ de réflexion et déterminer la manière dont la problématique de l'appartenance est envisagée, il convient de dégager quelques axes autour desquels s'organise généralement le débat sur l'identité.

Le premier est un axe temporel. En effet, dans la mesure où toute identité collective se fonde sur un passé commun – réel ou imaginaire – le rapport à l'Histoire est essentiel et il ne faut donc pas s'étonner si les écrivains flirtent bien souvent avec l'historiographie. Le deuxième axe est spatial, l'identité étant souvent liée à des lieux de référence, qu'ils soient imaginaires ou réels (territoire, lieu originel ou terre promise), que l'on s'y trouve ou non (ancrage ou exil). On verra que la géographie de l'hybride est à cet égard une géographie du déplacement. Le troisième axe enfin est plus politique : pour qu'il y ait une identité collective, il faut créer un sentiment de communauté, un imaginaire collectif qui puisse résister aux contradictions et aux doutes.

Autour de ces trois axes, les questions s'agglutinent, innombrables. L'hybride postcolonial est-il un être sans Histoire ? Quel passé peut-il revendiquer ? Quel héritage ? Dans quelle terre s'enfouissent ses racines ? Quels sont les horizons qu'il partage et avec qui ? L'identité nationale et l'identité hybride sont-elles conciliables ? Si oui, sous quelles formes ou quelles conditions ? Et si non, peut-on envisager d'autres modes d'appartenance et lesquels ?

Au cours de son évolution, la littérature dite postcoloniale a sans cesse repris ces questionnements, chaque auteur y apportant, si ce n'est de nouvelles réponses, du moins de nouvelles façons de poser les questions.

« Moi ? L'histoire, c'est mon cauchemar. »[1]

« Seul un dialogue avec le passé peut faire naître l'originalité »[2]

Chapitre 4

L'hybride aux prises avec l'Histoire

Le mot « histoire » n'est pas sans ambiguïté. En effet on peut l'entendre aussi bien au sens d'un récit quelconque (en anglais *story*) qu'au sens d'enchaînement des événements du passé ou encore de mise en récit de ces événements. Il est par ailleurs très fréquent que les auteurs étudiés, en parlant d'Histoire, sous-entendent l'Histoire occidentale ; et même lorsqu'ils le précisent, ils en ont généralement une vue qui ne tient pas forcément compte des évolutions les plus récentes. Il n'est pas rare qu'« Histoire occidentale » soit pris pour synonyme d'Histoire linéaire de faits glorieux, ce qui n'est peut-être pas totalement dénué de fondement, mais pourrait paraître quelque peu réducteur à un historien occidental contemporain… Toutefois, il n'y a pas lieu ici de débattre sur la définition de l' « Histoire occidentale » (ou autre d'ailleurs), mais bien de voir comment la littérature pose les termes du débat.

Pour éviter d'ajouter à la confusion, je désignerai le récit des événements du passé par le mot Histoire avec une majuscule et l'équivalent de la *story* anglaise par le mot histoire avec une minuscule.[3]

Si l'Histoire est un sujet de réflexion essentiel pour les auteurs postcoloniaux, c'est tout d'abord parce qu'ils ont le sentiment que leur peuple, leur pays, leur nation ou leur race (selon la perspective privilégiée) a/ont été

[1] Maryse Condé, *Traversée de la mangrove*, *op. cit*., p. 235.
[2] Wilson Harris, cité par Kirsten Holst Petersen et Anna Rutherford, « Fossil & Psyche », in Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin (dir.), *The Post-Colonial Studies Reader*, *op. cit.*, p. 185 : « Only a dialogue with the past can produce originality. » Ma traduction.
[3] Dans les citations, je respecte toutefois la graphie utilisée par l'auteur.

injustement traité(s) par elle. Soit qu'ils aient été tout simplement ignorés, soit qu'il y ait eu falsification, déformation. Ce rapport de défiance prend parfois (notamment dans les littératures antillaises) presque les allures d'une névrose[4], l'écrivain pouvant être hanté par l'angoisse d'appartenir à un peuple « sans Histoire », voire sans passé. Édouard Glissant résume dans *Le discours antillais* la problématique telle qu'elle peut être définie pour les Antilles :

> « S'il est incongru de prétendre qu'un peuple 'n'a pas d'histoire', on peut soutenir que, dans certaines situations contemporaines, alors même qu'une des données de l'élargissement planétaire est la présence (et le poids) de la conscience historique de plus en plus généralisée, un peuple soit confronté au trouble de cette conscience dont il pressent qu'elle lui est 'nécessaire', mais qu'il est incapable de 'faire émerger' ou de 'faire passer dans le quotidien' : parce que les données immédiates de ce quotidien ne s'inscrivent pas pour lui dans un continuum, c'est-à-dire que son rapport à l'entour (ce que nous appellerions sa nature) est dans une relation discontinue avec l'accumulation de ses expériences (ce que nous appellerions sa culture). Dans un tel contexte, l'histoire en tant qu'elle est une discipline et qu'elle prétend éclairer la réalité que vit ce peuple souffrira d'une carence épistémologique grave : elle ne saura pas par quel bout s'attraper. »[5]

De nombreux romans caribéens semblent vouloir témoigner de cet état de fait. Si le malaise n'est pas toujours aussi fort (ou du moins aussi massivement ressenti) dans d'autres régions du monde, il est tout de même lisible, sous des formes proches, chez de nombreux auteurs africains ou indiens. Un malaise qui prend toute son ampleur dans la mesure où : « avoir une histoire signifie la même chose qu'avoir une existence légitime : l'histoire et la légitimation vont main dans la main ; c'est 'nous' que l'histoire légitime et personne d'autre. »[6] Le fait que la légitimité des sociétés postcoloniales ne paraisse pas toujours pleinement assurée fait que l'Histoire devient un enjeu essentiel, pour les littératures caribéennes certes, mais aussi africaines ou indiennes. Abiola Irele écrit ainsi : « L'Histoire n'est pas seulement une référence générale ni même un thème majeur de l'expression de l'Afrique d'aujourd'hui ; elle incarne la substance à partir de laquelle l'imagination africaine est appelée à travailler. »[7]

Quant aux littératures indiennes, on pourrait penser qu'elles sont moins concernées, dans la mesure où l'Inde possède une très vieille Histoire que nul ne

[4] Glissant interroge : « Serait-il dérisoire ou odieux de considérer notre histoire subie comme cheminement d'une névrose ? », in *Le discours antillais*, *op. cit.*, p. 229.
[5] *Ibid.*, p. 222-223.
[6] Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *The Post-Colonial Studies Reader*, *op. cit.*, p. 355 : « what it means to have a history is the same as what it means to have a legitimate existence: history and legitimation go hand in hand; history legitimates 'us' and no others. » Ma traduction.
[7] Abiola Irele, *The African Imagination. Literature in Africa and the Black Diaspora*, Oxford, Oxford University Press, 2001, p. 112 : « History is not simply a general reference or even a major theme of modern Africa expression; it represents the substance upon which the African imagination is called upon to work. » Ma traduction.

songe à lui contester. Pourtant, nombre de romans ont pris pour sujet la naissance de l'Inde en tant qu'État-nation ou encore la partition avec le Pakistan, en tentant d'en faire un tableau s'éloignant des Histoires officielles. Pour la littérature indienne qui s'écrit en anglais, le lien à l'Histoire coloniale est fondateur et il ne saurait être négligé.

Dans *Culture et impérialisme*, Edward Said s'interroge sur les différentes façons dont une culture dominée par l'impérialisme peut considérer le passé :

> « […] comment une culture qui cherche à s'affranchir de l'impérialisme imagine-t-elle son propre passé ? Elle peut le faire comme Ariel, c'est-à-dire en serviteur volontaire de Prospero. Ariel fait obligeamment ce qu'on lui dit, et, quand il obtient sa liberté, il retourne à son contexte indigène : c'est une sorte d'indigène bourgeois qui n'est nullement tourmenté par sa collaboration avec Prospero. Une deuxième option consiste à le faire comme Caliban : il est conscient de son passé bâtard de métis et il l'accepte, mais cela ne lui interdit pas de se développer à l'avenir. Troisième choix : être un Caliban qui se débarrasse de sa servitude actuelle et de ses difformités physiques en découvrant son 'moi' essentiel précolonial. Ce Caliban-là est derrière les nationalismes indigènes et radicaux qui ont produit les concepts de négritude, fondamentalisme islamique, arabité, etc. »[8]

On verra au cours des analyses qui vont suivre que tout en étant régulièrement tentés par le troisième choix, les écrivains adoptent finalement le deuxième. La posture est donc celle d'un Caliban tourmenté, tiraillé.

Mais la fiction n'est pas l'Histoire. Un roman n'est pas un livre d'Histoire. Comment négocier le rapport entre les deux ? Comme l'ont montré, dans le monde anglophone, Hayden White et, dans le monde francophone, Paul Ricœur et Michel Foucault, ils entretiennent des rapports étroits, l'Histoire n'existant qu'à travers sa narration et la fiction « imit[ant] d'une certaine façon le récit historique ».[9] Mais comment les écrivains envisagent-ils ce rapport ?

Pour aborder ceci de manière dépassionnée, on pourrait dire, en reprenant les mots utilisés par Linda Hutcheon à propos des littératures postmodernes, que les littératures postcoloniales témoignent d'un engouement certain pour le « passe-temps du temps passé »[10]. Les auteurs se donnant souvent pour mission de suppléer aux manques des historiens, un certain nombre de questions sur le sujet et la manière de l'Histoire sont posées : quels héros mettre à l'honneur ? Quel rapport entre Histoire et histoires ? Et surtout, comment un roman peut-il

[8] Edward Said, *Culture et impérialisme*, traduit de l'anglais par Paul Chemla, Paris, Fayard/Le Monde diplomatique, 2000, p. 306 [*Culture and Imperialism*, London, Chatto/Windus, 1993.]
[9] Paul Ricœur, *Temps et récit 3. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985, rééd. « Points/Essais », 1991, p. 343.
[10] Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, London/New York, Routledge, 1988, rééd. 2000, p. 105 : « the pastime of past time ». Ma traduction.

écrire l'Histoire ? À partir de quoi ? Toutes ces questions, on le verra, sont orientées par la conscience de l'hybridité des sociétés postcoloniales.

« Où sont vos monuments, vos batailles, vos [martyrs ?
Où est votre mémoire tribale ? Messieurs, dans ce coffre-fort gris. La mer. La mer
les a enfermés. La mer, c'est l'Histoire [...] »[11]

« Nous n'avions déjà pas d'histoire. Nous vivions nos jours, les jours que le destin impartit à chacun, et nous passions. Une fois passés, nous n'avions pour ainsi dire jamais existé. Nous ne savions pas qui nous étions, de qui nous étions les fils. Et tout était bien ainsi. Puis ces temps sont venus. »[12]

1. « Le passe-temps du temps passé »

1.1. Le trou noir de l'Histoire

La conscience d'un manque d'Histoire, vécu comme aliénant, est très prégnante dans une grande part de la littérature postcoloniale, en tout cas africaine et caribéenne. Dans *Les damnés de la terre*, Fanon dénonce :

> « Le colonialisme ne se satisfait pas d'enserrer le peuple dans ses mailles, de vider le cerveau colonisé de toute forme et de tout contenu. Par une sorte de perversion de la logique, il s'oriente vers le passé du peuple opprimé, le distord, le défigure, l'anéantit. »[13]

Soit que l'on considère effectivement que l'entreprise coloniale a consisté en un effacement de l'Histoire des peuples colonisés, soit qu'on estime simplement que l'Histoire de ces derniers n'a pas été consignée pour d'autres raisons (autre conception du temps, culture orale et désintérêt de l'Occident par exemple), la conscience d'un manque est en tout cas très forte.[14] Dans *A Bend in the River* de V.S. Naipaul, Salim prend conscience du trou noir du passé, un vide dû à l'absence de traces écrites : « nous n'avions pas d'archives »[15]. Dans ses textes

[11] Derek Walcott, « The Sea is History », *The Star-Apple Kingdom*, New York, Farrar, Straus et Giroux, 1979, p. 48 : « Where are your monuments, your battles, martyrs ? / Where is your tribal memory ? Sirs, / in that gray vault. The sea. The sea / has locked them up. The sea is History [...] » Ma traduction.
[12] Mohammed Dib, *Le désert sans détour*, Paris, Sindbad, 1992, p. 13.
[13] Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, *op.cit.,* p. 255-256.
[14] Parlant de Djibouti, l'un des personnages de *Transit*, roman d'Abdourahman Waberi, ironise de la sorte : « Son histoire dans les annales du continent ? À peine la place d'une vulgaire note en bas de page. » Abdourahman Waberi, *Transit*, *op. cit.*, p. 30.
[15] V.S. Naipaul, *À la courbe du fleuve*, *op. cit.*, p. 18. *A Bend in the River*, *op. cit.*, p. 12 : « we never recorded ».

autobiographiques, l'auteur a régulièrement raconté la vision du monde de la société dans laquelle il a grandi et les conceptions de l'Histoire qui y régnaient.[16] Les seules informations « solides » sur le passé proviennent de l'Histoire occidentale.[17] Conscient également de ce fait, Chamoiseau récuse la validité et la légitimité d'une telle Histoire. Il déclare ainsi dans un entretien : « […] l'histoire des colonialistes ne peut pas représenter l'histoire de ceux qui sont arrivés dans les cales, l'histoire de ceux qui ont été déracinés et l'histoire de toutes ces émigrations qui n'ont pas été rapportées par l'écriture. »[18]

Considérant, les grandes différences qui séparent les Histoires coloniales des différents pays, il est évident que le rapport à l'Histoire s'exprime différemment pour un auteur africain, caribéen ou indien.

L'Histoire pour l'écrivain africain, se résume souvent à deux blocs distincts dont l'articulation paraît problématique. D'un côté, un passé mythique peut-être non dénué de gloire, mais aux contours souvent flous, où la distinction entre fait

[16] « J'ai grandi avec deux conceptions de l'Histoire, presque deux conceptions du temps. Il y avait l'Histoire avec des dates. Cette Histoire concernait des peuples et des lieux à l'étranger […]. Mais Chaguanas, où je suis né, dans une maison de style indien construite par mon grand-père, n'avait pas de dates. Si je lisais dans un livre que Gandhi avait lancé son premier appel à la désobéissance civile en Inde en 1919, la date me paraissait récente. Mais 1919, à Chaguanas, dans la vie de la communauté indienne, était presque hors de portée de l'imagination. C'était un temps au-delà de la mémoire, un temps mythique. Au sujet de notre famille, la migration de nos ancêtres depuis l'Inde, je savais seulement ce que je connaissais ou ce que l'on me disait. Au-delà (et parfois même à l'intérieur) des souvenirs des gens, il y avait le temps sans date, les ténèbres de l'Histoire. C'est de ces ténèbres (étendues à l'espace comme au temps) que nous étions tous venus. L'Inde dans laquelle Gandhi, Nehru et les autres agissaient était historique et réelle. L'Inde de laquelle nous étions venus était extrêmement éloignée, presque aussi imaginaire que la terre du Ramayana, notre épopée hindoue. » V.S. Naipaul, « Prologue to an autobiography », *Finding the Centre*, London, Alfred A. Knopf, 1984, rééd. in *Literary Occasions. Essays*, London, Picador, 2003, p. 88-89 : « I grew up with two ideas of history, almost two ideas of time. There was history with dates. That kind of history affected people and places abroad […]. But Chaguanas, where I was born, in an Indian-style house my grandfather had built, had no dates. If I read in a book that Gandhi had made his first call for civil disobedience in India in 1919, that date seemed recent. But 1919, in Chaguanas, in the life of the Indian community, was almost unimaginable. It was a time beyond recall, mythical. About our family, the migration of our ancestors from India, I knew only what I knew or what I was told. Beyond (and sometimes even within) people's memories was undated time, historical darkness. Out of that darkness (extended to place as well as to time) we had all come. The India where Gandhi and Nehru and the others operated was historical and real. The India from which we had come was impossibly remote, almost as imaginary as the land of the Ramayana, our Hindu epic. » Ma traduction.

[17] Dans *A Bend in the River*, Salim, le narrateur, en est, lui aussi, bien conscient : « Tout ce que je sais de notre histoire et de l'histoire de l'océan Indien, je l'ai tiré des livres écrits par des Européens. […] Sans les Européens, j'en suis convaincu, tout notre passé se serait effacé comme les traces de pas laissés par les pêcheurs sur la plage voisine de notre ville. » (V.S. Naipaul, *À la courbe du fleuve*, *op. cit.*, p. 19. *A Bend in the River*, *op. cit.*, p. 13 : « All that I know of our history and the history of the Indian Ocean I have got from books written by Europeans. […] Without Europeans, I feel, all our past would have been washed away, like the scuff-marks of fishermen on the beach outside our town. ») Notons qu'à travers cette remarque, le narrateur fait implicitement le procès de son peuple qui n'a pas su conserver les traces de son passé. Au lieu d'insister sur le caractère tronqué ou biaisé de l'historiographie occidentale, il lui reconnaît d'abord le mérite d'exister.

[18] Patrick Chamoiseau, in Catherine Delpech et Maurice Rœlens (dir.), *Société et littérature antillaises aujourd'hui*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, Actes de la rencontre de novembre 1994, Cahiers de l'Université de Perpignan, n° 25, 1997, p. 83.

historique et légende n'est pas toujours évidente. Dans *The African Imagination*, Abiola Irele raconte comment, dans les années 1940, il a étudié l'Histoire de Lagos dans un livre rédigé en yoruba et mêlant les deux types d'Histoire :

> « Alors qu'il relatait dans une chronologie relativement claire les faits liés à l'histoire de Lagos […] des faits effectivement vérifiables, le mode général de sa narration se situait résolument dans ce que l'on pourrait appeler un cadre mythique. Les premiers dirigeants de Lagos apparaissaient dans le récit comme de véritables figures de légende, doués de pouvoirs surnaturels auxquels ils faisaient appel constamment aussi bien avec leurs sujets qu'avec leurs adversaires ; ils accomplissaient des exploits tels se transformer en boa constrictor dans certaines situations de crise (notamment pendant les batailles) et retrouver leur forme humaine quand les crises étaient résolues. »[19]

Parfois même les mythes font défaut, comme le souligne le narrateur du roman de Waberi, *Balbala* :

> « Nous sommes en peine de mythes capables d'attirer sur nous les yeux du monde. Nos voisins s'étaient inventé pour l'éternité les noces métisses du roi Salomon et de la reine de Saba. Ils les avaient agrémentées de la légende du prêtre Jean qui leur a valu les faveurs du Vatican. Personne n'était venu sonder les vertus de nos coquillages de nacre, personne n'était venu chercher de l'or chez nous. »[20]

De l'autre côté, l'Histoire coloniale avec ses dates et ses repères précis consacrant la victoire de l'Occident et ne consignant que les faits qui intéressent l'Occident. Le narrateur-héros du court roman de Ben Okri, *Astonishing the Gods* raconte sa prise de conscience de l'existence de deux types d'Histoire :

> « Leurs vies remontaient dans les siècles invisibles et les seules choses qui avaient survécu à ces époques aux couleurs différentes, c'étaient des légendes et de riches traditions, non écrites et par conséquent, dont on se souvenait. On s'en souvenait parce qu'on les vivait. […] On l'envoya à l'école où on lui enseigna des notions mystérieuses, des alphabets bizarres, et où il apprit qu'on pouvait écrire le temps avec des mots. […] Il rechercha les siens et lui-même dans tous les livres d'histoire qu'il lut et découvrit, au plus grand étonnement de son jeune âge, qu'il n'existait pas. »[21]

---

[19] Abiola Irele, *The African Imagination*, *op. cit.*, p. 99 : « While it recounted in a reasonably clear chronology the facts relating to the history of Lagos […] facts that are indeed verifiable, the whole mode of its narration was firmly situated within what we would call a mythic framework. The early rulers of Lagos emerged from this narrative as proper figures of legend, endowed with supernatural powers on which they relied constantly for their dealings with both their subjects and their adversaries; they performed such feats as turning into boa constrictors in certain situations of tension (notably in battle) and recovering their human form when such situations had been resolved. » Ma traduction.

[20] Abdourahman Waberi, *Balbala*, *op. cit.*, p. 64.

[21] Ben Okri, *Étonner les dieux*, *op. cit.*, p. 9-10. *Astonishing the Gods*, *op. cit.*, p. 3 : « Their lives stretched back into the invisible centuries and all that had come down from those differently coloured ages were legends and rich traditions, unwritten and therefore remembered. They were remembered because they were lived. […] He was sent to school, where he learnt strange notions, old alphabets, and where he discovered that time can be written down in words. […] He searched for himself and his people in all the history books he read and discovered to his youthful astonishment that he didn't exist. »

Après cette découverte troublante, il décide de quitter son pays natal pour chercher le secret de la visibilité. Au terme de sa quête, il aura finalement compris que l'invisibilité peut être une force plus grande. Dans *Infinite Riches*, Ben Okri décrit de manière tout à fait négative l'entreprise d'un gouverneur colonial qui se fait historien. Figure quasi-allégorique de l'entreprise coloniale, sa façon d'écrire l'Histoire se résume en deux mouvements, d'abord un effacement (celui de l'Histoire anté-coloniale) puis une appropriation qui passe par la réécriture :

> « le Gouverneur général […] venait de terminer la destruction de tous les documents incriminants ayant trait à la nation bientôt-à-naître. Après avoir fini, il procéda, de sa calligraphie penchée, à la réécriture de notre Histoire. Il réécrivit l'espace dans lequel je dormais. […] Il réinventa la géographie de la nation et du continent tout entier. Il redessina la taille du continent sur la carte du monde, le fit plus petit, le fit plus étrange. Il changea le nom de lieux qui étaient plus anciens que les lieux eux-mêmes. Il modifia la phonalité des noms africains […]. En altérant le son des noms, il altéra leur signification et affecta le destin de ceux qui étaient désignés par ces noms. […] Les choses renommées perdirent leur vieille réalité. […] Et soudain elles nous apparurent neuves […]. Pris dans son objectivité passionnée, le Gouverneur général fit commencer notre Histoire avec l'arrivée de son peuple sur nos côtes. […] Le Gouverneur général, en réécrivant notre Histoire, nous priva de langage, de poésie, d'histoires, d'architecture, de lois civiques, d'organisation sociale, d'art, de sciences, de mathématiques, de sculpture, de conceptions abstraites et de philosophie. Il nous priva d'Histoire, de civilisation et, sans le vouloir, nous priva aussi d'humanité. »[22]

Pour le narrateur, l'Histoire, telle qu'elle a été écrite par les Occidentaux, a profondément affecté le rapport au monde des Africains, c'est une véritable tentative de déshumanisation et l'on verra plus loin comment l'auteur tente d'interroger l'Histoire d'une manière très différente de l'historiographie occidentale.[23]

---

[22] Ben Okri, *Infinite Riches*, *op. cit.*, p. 125-126 : « the Governor-General […] had just completed the destruction of all the incriminating documents relating to the soon-to-be-created nation. When he had finished, he proceeded, in his sloping calligraphic hand, to rewrite our history. He rewrote the space in which I slept. […] He reinvented the geography of the nation and the whole continent. He redrew the continent's size on the world map, made it smaller, made it odder. He changed the names of places which were older than the places themselves. He redesigned the phonality of African names […]. In altering the sound of the names he altered their meaning and affected the destiny of the named. […] The renamed things lost their old reality. […] And they suddenly seemed new to us […]. Caught in his passionate objectivity, the Governor-General made our history begin with the arrival of his people on our shores. […] The Governor-General, in his rewriting of our history, deprived us of language, of poetry, of stories, of architecture, of civic laws, of social organization, of art, science, mathematics, sculpture, abstract conception, and philosophy. He deprived us of history, of civilization and, unintentionally, deprived us of humanity too. » Ma traduction.

[23] Dans *Dangerous Love* également, l'auteur évoque le caractère négateur de l'Histoire telle qu'elle est écrite par les Blancs : « écrasés par les manipulations de l'histoire, les livres d'histoire truqués, les cartes truquées du continent – écrasés par ces mensonges – puis croyant en ces mensonges – les avalant – nous en nourrissant de force nous-mêmes – nous en empiffrant – ma génération est celle des pertes ». Ben Okri, *Un amour dangereux*, *op. cit.*, p. 475. *Dangerous Love*, *op. cit.*, p. 363 : « weighed down by manipulated history, rigged history books, rigged maps of the continent – weighed down by lies – swallowing them – force-feeding ourselves with them – gorging ourselves – my generation is one of losses ».

Pour un écrivain des Caraïbes, le passé mythique est en outre éclaté. Les mythes africains ou indiens jouent certainement un rôle, mais leur légitimité est déjà problématique, dans la mesure où leurs prolongements dans les Caraïbes sont difficilement envisageables. Naipaul a ainsi beaucoup écrit sur le caractère déplacé et comme coupé du reste du monde des références hindoues à Trinidad. L'héritage africain est peut-être spontanément plus facilement revendiqué, mais il demeure problématique dans la mesure où il exclut une large part de la population. Maryse Condé, dans *Les derniers rois mages*, dénonce par ailleurs avec ironie les illusions de ceux qui se prétendent « fils de l'Afrique ». Reste l'Histoire de la colonisation : une Histoire de domination inhumaine, dans laquelle les actes de résistance et de révolte demeurent nimbés du flou de la légende.

Pour les Caribéens, mais aussi pour les Africains, avant l'arrivée des colonisateurs, il n'y a pas d'Histoire au sens moderne du terme, c'est-à-dire d'Histoire en tant que récit ordonné, résultat d'une discipline scientifique, se fondant sur des témoignages et des documents. Les écrivains africains et caribéens sont souvent obsédés par ce vide de l'avant, ce trou noir de la mémoire. On pourrait sans doute parler de « complexe de l'Histoire » dans ces littératures qui témoignent souvent d'une certaine mauvaise conscience de n'avoir pas su garder la mémoire d'événements qui auraient pu peut-être justifier toutes les ambitions, toutes les prétentions à occuper une certaine place dans le monde. On verra toutefois que la position de l'écrivain face à ce vide de l'Histoire est souvent pleine d'ambivalence.

En Inde, la situation est différente. Même si l'historiographie coloniale a tenté de présenter la période pré-coloniale comme anhistorique, ou du moins comme n'ayant pas le sens de l'Histoire (ce qui permettait de prétendre avoir « découvert » l'Inde), même si James Mill alléguait que la période pré-coloniale était conforme à l'image du « despotisme oriental »,[24] il n'y eut pas en Inde, comme dans beaucoup d'autres colonies, une totale négation de la culture et du passé. Il est d'ailleurs plus rare de trouver sous la plume d'auteurs indiens le « complexe » des auteurs antillais et parfois africains. On relève bien sûr de nombreuses dénonciations des préjugés coloniaux (Aadam dans *Midnight's Children* est choqué d'entendre ses amis allemands célébrer Vasco de Gama, celui qui a « découvert » l'Inde), mais il s'agit moins de prouver que l'Inde a eu

[24] Voir l'article de Romila Thapar, « Interpretations of Indian History: Colonial, Nationalist, Post-Colonial », in Peter Ronald de Souza (dir.), *Contemporary India – Transitions*, New Delhi, Sage Publications, 2000, p. 25-36.

une Histoire que de railler la prétention des colons. Le vide de l'Histoire pré-coloniale, lorsqu'il est évoqué, est toujours celui que prétendent voir les Européens, rarement l'expression d'un complexe d'infériorité. On remarque l'exception notable de V.S. Naipaul, mais celui-ci est un Indien de Trinidad. Dans ses textes, en effet, revient souvent l'idée d'une Inde sans Histoire, sans intérêt pour l'Histoire. Il écrit ainsi qu'en Inde « le passé a été arraché et l'Histoire est ignorée, inconnaissable ou niée »[25]. La plupart des romans indiens témoignent de moins d'anxiété, même si ces problématiques ne sont pas totalement absentes. Il convient certainement de suivre Madeleine Biardeau lorsqu'elle examine le cliché qui consiste à affirmer que « l'Inde n'aurait pas d'histoire »[26]. D'après elle, il existe certes une grande différence entre la situation de l'historien vis-à-vis du passé de l'Inde et vis-à-vis du passé de l'Occident, dans le sens où très peu de documents écrits datent d'avant les Moghols. Pourtant, il lui semble important de comprendre que deux visions très différentes du passé s'affrontent là : « Puisque c'est nous qui parlons d'Histoire, ne commettons pas l'erreur de dire que les Indiens la refusent. Leur vision des choses repose sur d'autres évidences. »[27]

Dans le roman d'Arundhati Roy, l'Histoire est confisquée par les puissants et non seulement par les Occidentaux. Elle est présentée comme un espace inacessible aux « petits » ou comme une force menaçante, modelée en grande partie par la colonisation (mais pas seulement). Elle est du domaine de Grand Dieu (celui à qui appartiennent les « déchirements publics démesurés, violents, déchaînés, irrésistibles, ridicules, déments d'un pays tout entier ») qui impose sa loi à Petit Dieu (celui des « déchirements personnels »[28]). D'après Chacko : « l'histoire [est] comme une vieille maison dans la nuit, toute illuminée et pleine d'ancêtres se confiant leurs secrets. »[29] Mais pour les « anglophiles », les hybrides qu'ils sont, il est impossible d'y entrer :

> « Mais nous ne pouvons pas y entrer […] parce que nous n'avons plus la clef. Et quand nous regardons par la fenêtre, nous ne voyons que des ombres. Et quand nous essayons

[25] V.S. Naipaul, « Reading and Writing, a Personal Account », *New York Review of Books*, 1999, rééd. in *Literary Occasions. Essays*, *op. cit.*, p. 25 : « the past has been torn away, and history is unknown or unknowable or denied ». Ma traduction.
[26] Madeleine Biardeau, « Introduction », *Le Mahâbhârata. Livres I à V*, extraits traduits du sanscrit par Jean-Michel Péterfalvi, introduction et commentaires par Madeleine Biardeau, Paris, Flammarion, 1985, p. 17.
[27] Madeleine Biardeau, « Introduction », *Le Mahâbhârata. Livres I à V*, *op. cit.*, p. 18.
[28] Arundhati Roy, *Le dieu des petits riens*, *op. cit.*, p. 39. *The God of Small Things*, *op. cit.*, p. 19 : « the vast, violent, circling, driving, ridiculous, insane, unfeasible, public turmoil of a nation » ; « personal despair ».
[29] *Ibid.*, p. 82. *GST*, p. 52 : « History was like an old house at night. With all the lamps lit. And ancestors whispering inside. »

> d'écouter, nous ne percevons que des chuchotements, que nous sommes incapables de comprendre parce qu'une guerre a embrumé nos esprits. Une guerre que nous avons à la fois gagnée et perdue. La pire des guerres, celle qui s'empare de nos rêves pour en forger de nouveaux. Une guerre qui nous a plongés dans l'adoration de nos vainqueurs et le mépris de nous-mêmes. »[30]

La colonisation semble être à l'origine de l'exclusion de l'Histoire. À partir de là, l'Histoire n'est plus que cette force incontrôlable qui anéantit ceux qui se trouvent sur son passage, c'est-à-dire ceux qu'elle a exclus. Le narrateur commente ainsi le meurtre de Velutha par les policiers : « Les jumeaux étaient trop jeunes pour savoir que ces hommes n'étaient que les exécutants des basses besognes de l'Histoire. Expédiés là pour mettre ses registres à jour, faire payer ceux qui enfreignent ses lois. »[31] L'Histoire sélectionne, classe, ordonne et supprime ce qu'elle ne retient pas comme important. On le voit bien dans la manière dont est établie la « Version Officielle »[32] du drame de la famille Ipe et de Velutha : l'inspecteur, découvrant que la déposition de Baby Kochamma qui accuse Velutha de viol et d'enlèvement est mensongère, préfère toutefois faire de cette version la vérité, l'honneur d'un intouchable et la version d'une femme divorcée ne pouvant mériter qu'il reconnaisse une erreur (Velutha a été battu à mort par des policiers qui ont cru l'histoire de Baby Kochamma). Velutha disparaît de l'Histoire sans même laisser une trace dans la mémoire de la mère de sa soi-disant victime. Il est tout simplement « balayé » par l'Histoire, lui qui pouvait espérer s'éloigner de ce destin réservé aux Intouchables qui autrefois devaient effacer leurs traces derrière eux à l'aide d'un balai. Comme Ammu et les jumeaux, c'est parce qu'il refuse de jouer le rôle attendu de lui (se faire le plus discret possible et renoncer justement à jouer un rôle quelconque) qu'il est puni par l'Histoire. Dans les années qui suivent ce drame, l'Histoire se mue en héritage : la « Maison de l'Histoire » est rénovée et transformée en hôtel appelé « Héritage » et dans lequel est offerte aux touristes une vision aseptisée des mythes indiens et de la danse traditionnelle kathakali. À travers cette image, Arundhati Roy dénonce la façon dont fonctionne l'Histoire : une sélection arbitraire et une classification (et donc des règles, des normes) qui ne laissent pas de place aux sentiments humains et finalement, une fossilisation

[30] *Ibid.*, p. 83. *GST*, p. 53 : « But we can't go in […] because we've been locked out. And when we look in through the windows, all we see are shadows. And when we try and listen, all we hear is a whispering. And we cannot understand the whispering, because our minds have been invaded by a war. A war that we have won and lost. The very worst sort of war. A war that captures dreams and re-dreams them. A war that has made us adore our conquerors and despise ourselves. »
[31] *Ibid.*, p. 401. *GST*, p. 308 : « The twins were too young to know that these were only history's henchmen. Sent to square the books and collect the dues from those who broke its laws. »
[32] *Ibid.*, p. 394. *GST*, p. 303 : « the Official Version ».

en une version aménagée – dans le cas de l'Inde – au goût des touristes occidentaux.

Avec des nuances selon le pays d'origine, il apparaît que les auteurs postcoloniaux sont très conscients du fait que l'Histoire se résume souvent à l'Histoire de l'Occident. Naipaul raconte d'ailleurs dans « *Prologue to an autobiography* » que :

> « L'Histoire locale que j'ai étudiée à l'école n'était pas intéressante. Il y avait si peu à voir. C'était comme les cartes des livres de géographie qui insistaient sur les îles et évacuaient littéralement le continent. Nous étions un petit fragment de la 'vue d'ensemble' de quelqu'un d'autre ; nous étions d'abord un fragment de l'Histoire espagnole, puis de l'Histoire britannique. »[33]

C'est bien cela que décrit Dipesh Chakrabarty :

> « en ce qui concerne le discours académique sur l'histoire – c'est à dire, l'Histoire en tant que discours produit dans le cadre institutionnel de l'université – 'l'Europe' demeure le sujet théorique premier de toutes les histoires, y compris de celles que l'on appelle 'indienne', 'chinoise', 'kényane', etc. Étrangement, toutes les autres histoires tendent à devenir des variations sur un modèle type que l'on pourrait appeler 'l'histoire de l'Europe'. »[34]

Les nations post-coloniales n'auraient donc pas d'histoire propre et par conséquent pas de légitimité. Ashcroft, Griffiths et Tiffin rappellent en effet que le sens de l'Histoire est bien de légitimer l'existence d'un groupe.[35] Les auteurs caribéens, africains et indiens contemporains vont tenter de remédier à cela, ou en tout cas vont avoir à cœur de poser le problème. Il y a sans aucun doute un profond souci historique dans leurs œuvres, même lorsque celles-ci ne se présentent pas tout à fait comme des romans historiques. Maurice Rœlens a dit ainsi : « il n'y a pas d'œuvre marquante de la littérature antillaise aujourd'hui qui ne soit pas placée sous le signe de cette quête d'une mémoire »[36] avant de citer

[33] V.S. Naipaul, « Prologue to an autobiography », art. cit., p. 88 : « The local history I studied at school was not interesting. It offered so little. It was like the maps in the geography books that stressed the islands and virtually did away with the continent. We were a small part of somebody's else 'overview' : we were part first of the Spanish story, then of the British story. » Ma traduction.

[34] Dipesh Chakrabarty, « Postcoloniality and the Artifice of History », in Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, (dir.), *The Post-Colonial Studies Reader*, *op. cit.*, p. 383 : « insofar as the academic discourse of history – that is, History as a discourse produced at the institutional site of the university – is concerned, 'Europe' remains the sovereign theoretical subject of all histories, including the ones we call 'Indian', 'Chinese', 'Kenyan' and so on. There is a peculiar way in which all other histories tend to become variations on a master narrative that could be called 'the history of Europe'. » Ma traduction.

[35] Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin (dir.), *The Post-Colonial Studies Reader*, *op. cit.*, p. 355.

[36] Maurice Rœlens, in Catherine Delpech et Maurice Rœlens (dir.), *Société et littérature antillaises aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 119. Dominique Chancé tient des propos assez similaires : « Le roman antillais contemporain se construit autour de la mémoire, autour d'une interrogation sur l'histoire.

Le quatrième siècle de Glissant, *Texaco* de Chamoiseau, *Le nègre et l'amiral* et *Le commandeur du sucre* de Confiant. Ce propos pourrait facilement être élargi à l'ensemble des littératures postcoloniale, (on verra toutefois que les romans indiens sont souvent plus soucieux d'interroger le sens de l'Histoire et de l'historiographie que de revaloriser le passé, même lorsque cette dimension n'est pas tout à fait absente).

Ce qui est certain, c'est que l'historiographie apparaît à l'écrivain postcolonial comme forcément problématique. Dans le meilleur des cas, elle est incomplète, dans le pire, mensongère. L'Histoire des pays postcoloniaux commence souvent avec l'arrivée des colonisateurs, une genèse qui ne saurait satisfaire le besoin fondamental d'un enracinement, si possible lointain et glorieux. Elle n'est souvent, comme on l'a déjà dit, guère plus qu'une histoire des relations de l'Occident avec le pays *a priori* étudié. Tout ce qui n'intéresse pas l'Occident est effacé ou n'a simplement pas été relevé. L'Histoire étant toujours celle des vainqueurs, le tri qui est fait parmi les événements dignes d'être remémorés rend rarement justice aux vaincus. Se satisfaire de cette Histoire reviendrait alors à accepter une aliénation irrémédiable. C'est ce que Sarojini explique à Willie dans le dernier roman de V.S. Naipaul, *Magic Seeds* :

> « Tout ce que toi et les gens de ton espèce connaissez de votre histoire provient d'un manuel britannique rédigé au XIX^{ème} siècle par un inspecteur anglais de l'éducation dans le sous-continent, un certain Roper Lethbridge. Tu savais ça ? […] Le Roper Lethbridge est passé par de nombreuses rééditions et nous a inculqué une bonne part des idées que nous avons encore sur notre propre compte. Une des plus fondamentales, c'était qu'il y avait en Inde des races serviles, des gens nés pour être esclaves, et des races martiales. Les races martiales étaient très bien, à la différence des races serviles. Toi et moi, nous appartenons à moitié aux races serviles. Je suis certaine que tu le sais. Je suis certaine que tu l'acceptes à moitié. C'est pourquoi tu as vécu toute ta vie comme tu l'as fait. […] Alors la propagande britannique qualifia de serviles les guerriers qui avaient conquis l'empire, et de martiaux les peuples frontaliers qu'ils avaient vaincus juste avant la révolte. C'est comme ça que fonctionne les impérialismes. C'est ce qui arrive aux peuples captifs. Et comme nous n'avons en Inde aucune notion de l'histoire, nous oublions vite notre passé et croyons toujours ce qu'on nous dit. »[37]

Son centre thématique est la recherche d'un 'imaginaire historique' dont l'enjeu est identitaire. » in *L'auteur en souffrance*, *op. cit.*, p. 7.

[37] V.S. Naipaul, *Semences magiques*, *op. cit.*, p. 14. *Magic Seeds*, *op. cit.*, p. 6-7 : « All the history you and people like you know about yourself comes from a British textbook written by a nineteenth-century English inspector of schools in India called Roper Lethbridge. Did you know that? […] Roper Lethbridge went into many editions and it gave us many of the ideas we still have about ourselves. One of the most important of those ideas was that in India there were servile races, people born to be slaves, and there were martial races. The martial races were fine, the servile races were not. You and I half belong to the servile races. I am sure you know that. I am sure you half accept that. That is why you have lived as you have lived. […] So the warriors who had won the empire became servile in British propaganda, and the frontier people they had conquered just before the Mutiny became the Martial ones. It is how imperialism works. It is what happens to

Dans les romans postcoloniaux, il y a souvent, pour le moins, une leçon de méfiance par rapport à l'Histoire, telle qu'elle est racontée par les Occidentaux. Ainsi, Salman Rushdie n'hésite pas à pimenter ses textes de piques à l'encontre de la vision occidentale de l'Histoire indienne. On le voit aussi dans *Transit* de Waberi où le grand-père Awaleh met en garde Abdo-Julien : « Méfie-toi des apparences, des faux-semblants, même couchés dans les pages d'un livre d'histoire confectionné à Paris. »[38] Ce serait alors le travail d'historiens « nationaux » de refaire ou de compléter ces histoires. Un travail qui a d'ailleurs été commencé dans de nombreux pays. Dans *The Stone Virgins* d'Yvonne Vera, les dernières lignes du roman évoquent le nécessaire travail de l'historien :

> « Une nation nouvelle a besoin de restaurer le passé. Son centre d'intérêt [celui de Céphas, un historien], la hutte à coupole, devant être installé dans l'ancien kraal de Lobengula, kwoBulawayo, l'année suivante. Son travail est d'apprendre à retrouver la façon dont les branches les plus souples se courbent, se joignent et sèchent, comment l'herbe enveloppe avec régularité cette ossature et tisse un nid, comment elle protège les endroits frais et habitables à l'intérieur : une délivrance. »[39]

Pourtant, la tâche n'est pas simple. Lorsque les peuples colonisés appartenaient auparavant à des civilisations orales, l'absence de documents datés, de témoignages d'époque (autres qu'extérieurs) permet difficilement de reconstituer une chronologie, d'établir avec certitude ce qui relève de la légende et ce qui relève de l'Histoire. Par ailleurs, on peut s'interroger : quelle Histoire pour des pays créés parfois artificiellement et au mépris de toute logique ethnique ou culturelle ? Pour les Caraïbes, la question est particulièrement problématique : les habitants « autochtones » originaires des îles, Caraïbes, Tainos, Arawaks, etc., ont été entièrement décimés et n'ont laissé presque aucune trace. Les Africains, puis les Indiens et les Chinois déportés, les Blancs immigrés, ces peuples ne sauraient avoir d'Histoire commune avant l'occupation des îles Caraïbes. Quel est le point de départ de l'Histoire ? La date fondatrice ? Peut-il y avoir une Histoire sans origine ? Une histoire dont le mythe fondateur est aussi terrible que celui de

---

captive people. And since in India we have no idea of history we quickly forget our past and always believe what we are told. »

[38] Abdourahman Waberi, *Transit*, *op. cit.*, p. 56.

[39] Yvonne Vera, *Les vierges de pierre*, traduit de l'anglais par Geneviève Doze, Paris, Fayard, 2003, p. 232. *The Stone Virgins*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2002, p. 184 : « A new nation needs to restore the past. His focus, the beehive hut, to be installed at Lobengula ancient kraal, kwoBulawayo, the following year. His task is to learn to re-create the manner in which the tenderest branches bend, meet, and dry, the way grass folds smoothly over this frame and weaves a nest, the way it protects the cool, livable places within – deliverance. »

la traite ?[40] Chamoiseau a exprimé ainsi cette angoisse de l'absence d'Histoire : « Il n'y a pas de mythe fondateur, pas de légitimité territoriale ; il y a une espèce d'obscurité historique, un grouillement d'histoires, une opacité identitaire. »[41] C'est à partir de ce vide, de ce manque qu'il va falloir composer.

1.2. L'écrivain au secours de l'historien

Face à ces impasses, les écrivains vont souvent éprouver la nécessité de se porter au secours des historiens postcoloniaux. Édouard Glissant l'affirme : « l'histoire en tant que conscience à l'œuvre et l'histoire en tant que vécu ne sont donc pas l'affaire des seuls historiens. »[42] Dans *Imaginary Homelands*, Rushdie présente les écrivains comme les rivaux des politiciens :

> « Les écrivains et les politiciens sont des rivaux naturels. Les deux groupes essaient de faire le monde à leur image ; ils se battent pour le même territoire. Le roman est un moyen de démentir la version officielle des 'politiciens'. […] Ainsi, la littérature peut, et peut-être doit, faire mentir les faits officiels. »[43]

Il est difficile d'affirmer que Rushdie ferait le même constat à propos des historiens, mais il semble en tous cas que ses romans se définissent par rapport à certains types de discours proposant des « versions » de l'Histoire. D'une certaine manière, Rushdie ne se pose pas en concurrent d'historiens incapables ou menteurs, il n'oppose pas l'écrivain à l'historien, mais fait de l'écrivain un historien. « Moi aussi, j'affronte le problème de l'histoire »[44] dit le narrateur de *Shame*. Saleem, le narrateur de *Midnight's Children*, incarne cette position de façon extrême. Écrivant depuis et à propos de l'Inde, cette « nation d'oublieurs »[45], il tente au contraire de préserver la mémoire, un processus qui, bien entendu, n'est pas neutre et est d'ailleurs clairement associé à la nécessité de mettre de l'ordre, de trouver du sens. Saleem réécrit l'Histoire tout comme les politiciens tentent de le faire. Simplement, son entreprise, dévoilant ses affres et incertitudes, permet en

[40] D'après Édouard Glissant, les Antillais n'ont d'autre origine que « le ventre du bateau négrier et […] l'antre de la plantation » (in *Introduction à une poétique du Divers*, *op. cit.*, p. 35.)
[41] Patrick Chamoiseau in Catherine Delpech et Maurice Rœlens (dir.), *Société et littérature antillaises aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 126.
[42] Édouard Glissant, *Le discours antillais*, *op. cit.*, p. 228.
[43] Salman Rushdie, *Imaginary Homelands*, *op. cit.*, p. 14 : « Writers and politicians are natural rivals. Both groups try to make the world in their own images; they fight for the same territory. And the novel is one way of denying the official, 'politicians' version of truth. […] So literature can, and perhaps must, give the lie to official facts. » Ma traduction.
[44] Salman Rushdie, *La honte*, *op. cit.*, p. 100. *Shame*, *op. cit.*, p. 87 : « I, too, face the problem of history ».
[45] Salman Rushdie, *Les enfants de minuit*, *op. cit.*, p. 53. *Midnight's Children*, *op. cit.*, p. 37 : « a nation of forgetters ».

retour de questionner toute Histoire. Et pourtant cette interrogation de l'Histoire n'a rien d'un nihilisme, les romans de l'auteur indien témoignent largement de la nécessité d'organiser la mémoire, d'en faire un récit cohérent afin d'avoir un passé sur lequel s'appuyer pour grandir : « Les hommes qui renient leur passé deviennent incapables de se sentir réels. »[46]

La plupart des écrivains postcoloniaux se donnent effectivement pour mission d'entreprendre un travail de réécriture de l'Histoire. Lydie Moudileno fait remarquer qu'il s'agit bien de **ré**écriture et non d'écriture de l'Histoire : « Les présupposés contenus dans le préfixe 're' renvoient dès lors à une compétition entre divers récits »[47]. La réécriture a bien pour fonction de concurrencer les discours des anciens colonisateurs. Elle est un discours qui se fait par rapport à un autre (même si ce discours autre est caractérisé par son silence). Son existence même se veut une tentative de réappropriation du passé, réappropriation nécessaire pour pouvoir poser une identité forte.

Mais de quelle Histoire s'agit-il ? En dépit d'un certain nombre d'œuvres décrivant l'ère d'avant la rencontre avec l'Occident (*Soundjata ou l'épopée mandingue* de Djibril Tamsir Niane, *Peuls* de Tierno Monenembo par exemple), le plus souvent, la réécriture de l'Histoire s'attache aux périodes de la rencontre coloniale, de la colonisation et de la décolonisation ou des indépendances. Certes, ceci a peut-être pour cause la difficulté (l'impossibilité pour les peuples des Caraïbes) d'imaginer le monde d'avant le choc de la rencontre, mais cela est surtout dû à la conscience que c'est dans cette rencontre que l'hybride a son origine. Ces littératures de plus en plus conscientes de leur hybridité cherchent surtout à mieux comprendre leur genèse, à réévaluer le récit qui en a été fait par l'Occident. Ainsi la réécriture de l'Histoire, si elle « contre-attaque » les discours occidentaux, ne le fait pas pour affirmer une autonomie, mais pour redonner toute son ampleur aux multiples versants de l'hybridité. Ce qui intéresse la plupart des écrivains postcoloniaux, n'est pas tant de renouer le contact avec le passé précolonial pour retrouver une identité perdue, que de comprendre ce qui s'est passé pour que naisse leur identité hybride actuelle. Cette ambition serait la même que celle que Naipaul prête au personnage de Ralph Singh dans *The Mimic Men* :

---

[46] Salman Rushdie, *La honte*, *op. cit.*, p. 165. *Shame*, *op. cit.*, p. 144 : « Men who deny their pasts become incapable of thinking them real. »

[47] Lydie Moudileno, *Littératures africaines francophones des années 1980 et 1990*, Dakar, CODESRIA, 2003, p. 39.

> « Mon espoir était d'exprimer l'état d'agitation, le désordre profond que les grandes expéditions d'explorateurs, le débordement sur les trois continents d'organisations sociales établies, le rapprochement antinaturel d'êtres humains à qui seuls la protection de leur propre société ainsi que les paysages glorifiés dans les chants de leurs ancêtres pouvaient permettre de s'épanouir, mon espoir était d'exprimer partiellement l'état d'agitation que ce grand bouleversement a engendré. Les empires de notre époque ont été de courte durée, mais ils ont changé le monde à jamais ; leur disparition constitue le moins marquant de leurs traits. Mon espoir était d'ébaucher un sujet que pourrait reprendre, dans cinquante ans, un grand historien. » [48]

C'est ainsi qu'en plus des événements liés à l'Histoire nationale (si tant est qu'il en existe une), une large importance est accordée à l'Histoire de l'exil et des migrations. À propos de *The Satanic Verses*, Rushdie a dit qu'il s'agissait pour lui de combler un silence de l'Histoire :

> « [...] une des choses que j'ai découvertes, c'est que l'Histoire de l'immigration a été en quelque sorte étouffée, un peu de la même manière que les femmes ont été effacées de l'Histoire. Prenez l'Angleterre par exemple; l'Histoire de ce en quoi les communautés immigrées ont contribué à cette société a été supprimée, dans le but de créer l'idée d'une société homogène. »[49]

On notera que l'une des ambitions du livre largement débattu de Paul Gilroy, *L'Atlantique noir*, était justement de rappeler l'importance du rôle des immigrés et descendants d'esclaves dans la constitution d'une culture spécifiquement britannique. D'après Gilroy, cet apport était nié par de nombreux penseurs pour qui l'imaginaire national empêchait de conceptualiser les apports transnationaux :

> « Ce crypto-nationalisme signifie qu'ils répugnent souvent à considérer les dynamiques catalytiques croisées ou transversales de la politique raciale comme un élément de grande portée dans la formation et la reproduction des identités nationales anglaises. Ces formations sont traitées comme si elles jaillissaient, complètement formées, de leurs propres entrailles. »[50]

On peut en effet supposer que ce que Gilroy appelle « *cultural insiderism* » (« autochtonisme culturel ») a joué un rôle important dans de nombreux travaux

[48] V.S. Naipaul, *Les hommes de paille*, *op. cit.*, p. 43-44. *The Mimic Men*, *op. cit.*, p. 32 : « It was my hope to give expression to the restlessness, the deep disorder, which the great explorations, the overthrow in three continents of established social organizations, the unnatural bringing together of peoples who could achieve fulfillment only within the security of their own societies and the landscapes hymned by their ancestors, it was my hope to give partial expression to the restlessness which this great upheaval has brought about. The empires of our times were short-lived, but they have altered the world for ever; their passing away is their last significant feature. It was my hope to sketch a subject which, fifty years hence, a great historian might pursue. »

[49] Salman Rushdie dans un entretien avec David Brooks publié dans *Hélix*, n°19/20, 1984, rééd. in Michael Reder (dir.), *Conversations with Salman Rushdie*, *op. cit.*, p. 69 : « [...] one of the things I have discovered is that migration has a kind of suppressed history, somewhat like the way in which women have been erased from history. Take England, for instance; the history of what immigrant communities have contributed to that society has been suppressed in the interest of creating the idea of a homogenous society. » Ma traduction.

[50] Paul Gilroy, L'Atlantique noir. Modernité et double conscience, op. cit., p. 19.

d'historiens. Des auteurs comme Rushdie, mais aussi comme V.S Naipaul, pour qui l'expérience de l'exil est essentielle, tentent d'ouvrir les Histoires « officielles », faites « de l'intérieur » à un phénomène qui, en grande partie à cause de l'Histoire coloniale et de l'esclavage, a pris une ampleur jamais égalée auparavant. De ce point de vue, ils se posent réellement en concurrents ou du moins en compléments de l'Histoire produite par les historiens. Geneviève Dreyfus-Armand dans son prologue à l'ouvrage collectif *Toute la France. Histoire de l'immigration en France au XX*^{ème} *siècle*, note d'ailleurs que dans la collecte de documents relatifs à l'apport des populations immigrées à la France « les premiers documents collectés, longtemps les plus nombreux ont été les publications des exilés politiques »[51]. Si entre temps l'historiographie s'intéresse aussi à l'apport des migrations aux cultures nationales,[52] les exilés, écrivains, (mais aussi journalistes, intellectuels) furent les premiers à attirer l'attention sur ce phénomène.

Mais qu'il s'agisse de travailler sur l'Histoire de la colonisation ou sur l'importance des migrations dans l'élaboration des cultures nationales occidentales, les auteurs doivent d'abord défendre la légitimité de leur entreprise. Plusieurs stratégies sont alors possibles.

Dans beaucoup de romans, on note ainsi la présence d'un important dispositif visant à assurer du « sérieux » du travail inauguré. Il n'est pas rare que les personnages ou les narrateurs endossent le statut d'historien. Le péritexte est alors souvent le lieu d'indices d'authenticité, d'historicité. Plusieurs romans de Maryse Condé sont particulièrement exemplaires. Dans les « appendices » qui suivent le récit de *Ségou*, on trouve ainsi des cartes historiques (« Empire Toucouleur à la disparition d'El Hadj Omar en 1864 » ; « Le fleuve Sénégal avec les forts français au XIX^{ème} siècle et les États du Fouta Toro »), mais aussi plusieurs notes historiques et ethnographiques. Dans ses romans, Chamoiseau fait également souvent référence à des événements historiques réels, cite ses sources et encadre son récit de références aux allures scientifiques (repères chronologiques au début de *Texaco*, notes de bas de page dans la plupart de ses romans). Dans les romans de Waberi, les narrateurs commentent constamment les événements qu'ils décrivent (et qui sont contemporains) en se référant à des dates, à des documents écrits, à des témoignages historiques. Toutes les sources

[51] Geneviève Dreyfus-Armand, « Prologue » in Laurent Gervereau, Pierre Milza et Emile Temime (dir.), *Toute la France. Histoire de l'immigration en France au XX*^{ème} *siècle*, Paris, Somogy Éditions d'Art, 1998, p. 9.

[52] L'essentiel des ressources bibliographiques indiquées dans l'ouvrage *Toute la France* datent des années 1990.

disponibles sur l'Histoire de Djibouti et sa place en Afrique semblent convoquées, soit pour appuyer le récit, soit pour en révéler les manques. Dans *Transit*, le narrateur Abdo-Julien évoque « les livres d'histoire, […] les articles et les coupures de journaux, ramenés des Archives nationales d'Outre-mer à Aix-en-Provence par maman pour ses recherches »[53].

Une autre stratégie consiste à conférer au narrateur un statut de témoin privilégié portant un regard authentique sur les événements. Ainsi, pour affirmer la légitimité de son entreprise, Naipaul joue sur un statut énonciatif quelque peu paradoxal. Dans *After Empire. Scott, Naipaul, Rushdie*, Michael Gorra développe la thèse selon laquelle « L'œuvre de Naipaul repose sur une illusion de détachement, une fiction d'objectivité. »[54] D'après lui, Naipaul met consciemment en scène son propre mythe : celui d'un homme déplacé, sans communauté d'appartenance, solitaire et par conséquent impartial. Si ce point de vue ne me paraît pas dénué de fondement, il me semble que l'autorité de Naipaul s'appuie également – et paradoxalement – sur sa condition d'individu originaire du Tiers Monde. L'auteur insiste en effet régulièrement sur le fait qu'en tant qu'auteur né à Trinidad et originaire de l'Inde il ne saurait écrire sur ces pays à la manière d'un voyageur occidental. Il pose donc une situation d'énonciation qui fait de lui à la fois un observateur détaché (un citoyen du monde sans parti pris) et un observateur particulièrement averti (il partage une Histoire avec ceux qu'il décrit) et non influencé par la mauvaise conscience ou le mépris. Le fait que l'auteur soit fortement impliqué dans ses textes (la frontière entre fiction et autobiographie est souvent assez mince, et pas seulement dans *The Enigma of Arrival*), permet un transfert de l'*ethos* accordé à l'auteur sur les personnages. Le narrateur de *The Mystic Masseur*, Ralph Singh, dans *The Mimic Men*, Mr. Biswas et surtout son fils Anand dans *A House for Mr. Biswas*, Salim dans *A Bend in the River*, Willie Chandran dans *Half a Life* et *Magic Seeds* et bien sûr le narrateur de *The Enigma of Arrival* étant tous très directement inspirés des expériences de l'auteur, il leur est conféré la même image complexe (renforcée bien sûr par les textes eux-mêmes) de détachement et d'objectivité mêlés à une certaine implication. Même

[53] *Ibid.*, p. 33.
[54] Michael Gorra, *After Empire. Scott, Naipaul, Rushdie*, *op. cit.*, p. 73 : « Naipaul's work depends on an illusion of detachment, a fiction of objectivity. » Ma traduction.

leurs faiblesses, leurs naïvetés sont présentées comme garantes de la valeur de leur jugement.[55]

Mais une fois la légitimité du rôle de l'écrivain affirmée, on peut se demander comment la fiction prend en charge la réflexion sur l'Histoire pour inventer une véritable historiographie hybride. En effet, comme le remarque Dominique Chancé à propos des auteurs antillais, l'écrivain ne concurrence pas l'historien dans le sens où il effectuerait un travail comparable, mais bien parce qu'il propose autre chose :

> « L'écrivain a […] une position différente de celle d'un 'historien anticolonialiste' qui essaie d'écrire une Histoire des Antilles. Si, pour lui, se défaire de cette historiographie officielle qu'Édouard Glissant appelle la 'chronique coloniale' est une nécessité, il lui faut, pour y parvenir une poétique inédite. »[56]

Une note historique à la fin du roman de Maryse Condé, *Moi, Tituba sorcière... noire de Salem*, témoigne bien de la complexité du travail de l'écrivain aux prises avec la matière historique. Dans cette note, la voix narrative, qui se présente comme renvoyant directement à l'auteur, mêle étroitement fiction et récit historique :

> « Vers 1693, Tituba, notre héroïne, fut vendue pour le prix de sa 'pension' en prison, de ses chaînes et de ses fers. À qui ? Le racisme, conscient ou inconscient des historiens est tel qu'aucun ne s'en soucie. Selon Anne Petry, une romancière noire américaine qui se passionna elle aussi pour ce personnage, elle fut achetée par un tisserand et finit ses jours à Boston. Une vague tradition assure qu'elle fut vendue à un marchand d'esclaves qui la ramena à la Barbade. Je lui ai offert, quant à moi, une fin de mon choix. »[57]

Le recours aux termes « notre héroïne » et « ce personnage » renvoient clairement au domaine de la fiction, tandis que la date, l'interrogation sur le devenir « réel » du personnage témoignent d'une volonté de concurrencer, voire de combler le travail des historiens. Ceux-ci s'étant révélés insuffisants (à cause de leur racisme « conscient ou inconscient ») et la « tradition » demeurant « vague », la littérature doit prendre le relais. Maryse Condé cite d'ailleurs comme source une autre romancière. Elle-même se propose d'envisager une autre issue au destin de Tituba. Cette position est tout à fait emblématique du rapport qu'entretiennent les écrivains postcoloniaux (et notamment ceux qui mettent en

[55] Notons toutefois que cette position complexe et quelque peu paradoxale n'est pas forcément acceptée par tous et Naipaul a souvent été critiqué pour son ambivalence. Ainsi Derek Walcott et George Lamming lui refusent le statut d'observateur impartial, considérant qu'il a renié ses origines et porte un regard extérieur sur les peuples du Tiers Monde.
[56] Dominique Chancé, *L'auteur en souffrance*, *op. cit*., p. 14.
[57] Maryse Condé, *Moi, Tituba sorcière… noire de Salem*, *op. cit*., p. 278.

avant leur hybridité) avec l'histoire. D'un côté, il y a un réel souci historique, comme en témoigne non seulement la note finale, mais également une partie des dialogues du procès de Tituba qui sont la transcription des comptes-rendus du procès réel. De l'autre, la fiction est avouée, il n'y a pas de prétention à mettre à jour la « Vérité historique ». Un premier élan pousse l'écrivain à réclamer une Histoire confisquée, dans un deuxième temps, quelque chose lui souffle que cette tentative doit passer par l'imaginaire, la fiction. Les écrivains « historiens » ne cherchent pas à produire un récit ayant pour vocation de remplacer celui des historiens, mais plutôt à faire dialoguer les sources historiques, scientifiques avec la fiction. Il s'agit d'un travail de mise en relation (parfois de mise en tension) entre plusieurs discours. De multiples exemples en témoignent. Ainsi, dans *Balbala* de Waberi, la rumeur raconte que Waïs en prison rédige des notes mystérieuses : « Anab aurait vu des pattes de mouche camouflées entre les lignes d'un exemplaire fatigué de l'Histoire de Djibouti. »[58] Le récit de l'individu s'inscrit entre les lignes de l'Histoire officielle. Dans *Transit*, Harbi, Alice, Awaleh et Abdo-Julien qui sont tous très préoccupés du passé et de la mémoire semblent incarner une certaine sagesse et une ouverture. En revanche Bachir, l'enfant-soldat, assassin et violeur est justement celui qui refuse de regarder trop loin en arrière :

> « Faut arrêter cette palabre-là. Tout ça c'est histoire de vieux. Nous on s'en fiche. Toute façon, on n'était pas vivants encore, on restait dans le ventre de maman à bouger tout le temps, et attendre notre tour pour sortir dehors maman. Est-ce que tu te souviens ce qui se passait quand tu étais dedans ta maman ? Bon, alors. »[59]

La connaissance de l'Histoire apparaît donc essentielle. En dehors de Bachir (et encore peut-on le tenir pour le chroniqueur du présent), les autres personnages sont tous plus ou moins des historiens.

On sait qu'Alice se passionne pour les mélanges et argumente en faveur du métissage à l'aide d'exemples historiques. Awaleh semble posséder la mémoire de l'Histoire non écrite, celle des nomades. L'Histoire qu'il déroule pour son petit-fils Abdo-Julien est une Histoire concurrente de celle des « livre[s] d'histoire confectionné[s] à Paris »[60]. Abdo-Julien, lui, tente de faire la synthèse de ses nombreux héritages, reliant ce que lui ont transmis sa mère et son grand-père à ses lectures. Harbi, qui ne s'exprime que dans le prologue et l'épilogue, témoigne de ce que les exilés ont aussi une Histoire, qu'ils n'arrivent pas « sans bagages » :

[58] Abdourahman Waberi, *Balbala*, *op. cit.*, p. 14.
[59] Abdourahman Waberi, *Transit*, *op. cit.*, p. 46.
[60] *Ibid.*, p. 56

« on croit que les migrants sont nus quand ils arrivent sur une nouvelle terre au bout de leur odyssée, les migrants sont pourtant gros de leurs histoires personnelles, lestés de celle que l'on dit collective. »[61] Il n'y a pas un discours dominant, ni une vérité qui viendrait corriger des visions erronées ; ce sont tous ces personnages très différents qui, ensemble, proposent une Histoire autre.

On retrouve chez Chamoiseau également cette conception d'une Histoire enfin « juste », émergeant de la mise en relation de multiples sources, matérielles et humaines. L'étude de la chronologie qui ouvre le roman de Chamoiseau, *Texaco*, permet de lire tout le programme de l'auteur martiniquais. La présence même de ces repères chronologiques confirme tout d'abord l'ambition d'historien. Un coup d'œil à la table des matières montre que le roman se divise bien en fonction de la chronologie annoncée au début de l'ouvrage. Autres indices du travail de l'historien, les références aux archives utilisées : les cahiers numérotés et datés de Marie-Sophie déposés à la Bibliothèque Schœlcher, les notes de l'urbaniste également classées, étiquetées. Toutefois, de nombreux indices montrent les différences entre le projet de Chamoiseau et celui d'un historien « classique ». Le texte de la chronologie intègre en effet de nombreux passages en italiques qui correspondent à ce que l'Histoire officielle (celle des Européens) n'a pas su inscrire. Tout ce qui a trait à la vie des habitants de Texaco, au quartier, bref à la « petite » Histoire est ainsi en italiques. Par ailleurs, la trame chronologique est organisée en plusieurs phases qui correspondent chacune à un matériau utilisé pour les habitats (« temps de carbet et d'ajoupas », « temps de paille », « temps de bois-caisse », « temps de fibrociment », « temps béton »). À chaque fois, quelques lignes, également en italiques, résument l'époque par l'évolution de l'habitat. À voir cette chronologie, on a presque l'impression que l'auteur a copié une chronologie « officielle » avant d'y intégrer les éléments qu'il estime manquer à la compréhension de cette histoire. Sa chronologie veut montrer une dynamique, indiquer un mouvement ayant une finalité. Cette finalité est d'ailleurs exposée dès le titre donné à la chronologie : « Repères chronologiques de nos élans pour conquérir la ville », puis développée en deux phrases :

> « Afin d'échapper à la nuit esclavagiste et coloniale, les nègres esclaves et les mulâtres de la Martinique vont, de génération en génération, abandonner les habitations, les champs et les mornes, pour s'élancer à la conquête des villes (qu'ils appellent en créole : 'l'En-ville').

[61] *Ibid.*, p. 17.

> Ces multiples élans se concluront par la création guerrière du quartier Texaco et le règne menaçant d'une ville démesurée. »[62]

Il s'agit bien de réécrire l'Histoire, de réinscrire un projet là où l'Histoire officielle semble dire qu'il n'y eut que passivité. La volonté de démentir la passivité des anciens esclaves est clairement lisible dans l'emploi du vocabulaire guerrier agressif : « la conquête des villes », « la création guerrière ». Quant aux références à l'habitat élaboré dans des matériaux de plus en plus solides, on peut les comprendre comme des métaphores d'un ancrage de plus en plus fort. Les anciens esclaves apprennent à habiter la Martinique, à s'y faire une place. Ils ne sont pas seulement ceux qui furent déposés là par erreur, mais deviennent ceux qui s'y installèrent. Le projet de Chamoiseau est donc bien de « corriger » l'Histoire des colons : d'une part en intégrant la perception des anciens esclaves, d'autre part en réinscrivant cette Histoire dans une perspective d'affirmation identitaire. Il s'agit donc d'écrire sur ce dont les chroniques coloniales n'ont pas su garder la mémoire ou la trace.[63] Toutefois, comme on le voit dans *Texaco*, la réécriture se fait entre les lignes de l'Histoire officielle, elle ne tend pas à remplacer un texte par un autre, mais à mettre en relation plusieurs discours, plusieurs dimensions.

Dans *A Bend in the River* de V.S. Naipaul, la mise en relation de différentes approches de l'Histoire apparaît comme la seule voie valable pour une Histoire « juste ». En effet, dans ce roman apparaît une véritable figure d'historien, dont les manques et les insuffisances justifient le recours à d'autres approches. Raymond est un Belge qui vit en Afrique depuis des années et est devenu l'historien attitré du Président à vie, le « Grand homme ». Ironiquement il est celui qui pose la question de la possibilité d'une Histoire de l'Afrique : « Croyez-vous que nous arriverons jamais à savoir la vérité sur ce qui est advenu en Afrique au cours des cent ou même cinquante dernières années ? Toutes les guerres, les rébellions, tous les chefs, toutes les défaites ? »[64] Mais sa pratique même montre qu'au delà de l'absence de sources se pose la question de l'objectivité de l'historien. En effet Raymond utilise bien des archives et des documents « authentiques », des

[62] Patrick Chamoiseau, *Texaco*, *op. cit.*, p. 13.
[63] On le voit bien dans *L'esclave vieil homme et le molosse* où le marqueur de paroles annonce : « Je sus ainsi qu'un jour j'écrirais une histoire, cette histoire, pétrie des grands silences de nos histoires mêlées, nos mémoires emmêlées. » (Patrick Chamoiseau, *L'esclave vieil homme et le molosse*, *op. cit.*, p. 145.)
[64] V.S. Naipaul, *À la courbe du fleuve*, *op. cit.*, p. 157. *A Bend in the River*, *op. cit.*, p. 151 : « Do you think we will ever get to know the truth about what happened in Africa in the last hundred or even fifty years? All the wars, all the rebellions, all the leaders, all the defeats? »

« preuves » qui devraient garantir la vérité de ce qu'il avance, mais il détourne le sens de son matériau pour glorifier la figure du Président. D'ailleurs le livre auquel il travaille ne semble jamais devoir être achevé, sans que l'on sache exactement pourquoi, si ce n'est que Raymond consacre une grande partie de son temps à s'occuper des discours du Président… Salim, qui au début éprouve un certain respect pour Raymond, découvre en lisant des articles de celui-ci à quel point sa façon d'écrire l'Histoire fait mentir les événements. Un de ses articles se résume à « une compilation de décrets gouvernementaux et de citations de journaux », journaux dont Salim sait qu' « ils laissaient de côté un tas de choses importantes, souvent essentielles, que les gens du cru savaient et dont ils bavardaient. » Mais Raymond ne s'intéresse pas aux « gens du cru » :

> « Il ne donnait pas l'impression d'avoir parlé avec aucune des personnes concernées, bien que nombre d'entre elles aient été encore en vie quand il écrivait. Il s'en tenait aux journaux ; il donnait l'impression de vouloir prouver qu'il les avait tous lus et avait travaillé pour en extraire la teinte politique de chacun. Son sujet avait constitué un événement en Afrique. Mais il aurait pu tout aussi bien parler de l'Europe ou d'un endroit où il n'avait jamais mis les pieds. »[65]

Par comparaison, Salim, Indar, Nazruddin ou Mahesh ont une connaissance bien plus réelle de l'Afrique. Ces personnages pour qui l'Histoire « était quelque chose de mort et de clos » vivent toutefois réellement dans le pays où ils sont, parlent avec les gens et d'une certaine manière apprennent sur l'Histoire, même s'ils n'ont pas toujours les moyens d'ordonner leurs expériences. Seule la mise en relation du travail scientifique à partir de documents et d'archives et la connaissance effective du pays, de la culture à travers les échanges avec les habitants pourrait permettre une véritable historiographie. Naipaul, qui dans ses récits de voyage a mené de nombreuses interviews, défend ici sa propre conception de l'Histoire, une Histoire fondée, non seulement sur les archives, les documents, les dates, mais

[65] *Ibid.*, p. 213. *BR*, p. 209-210 : « He didn't give the impression that he had talked to any of the people involved, though many would have been alive when he wrote. He stuck with the newspapers; he seemed to want to show that he read them all and had worked out the precise political shade of each. His subject was an event in Africa, but he might have been writing about Europe or a place he had never been. » On peut voir dans l'attitude de Raymond un écho à ce que défendait l'historien britannique James Mill dans *The History of British India* (1817) : « Tout ce qui vaut la peine d'être vu ou entendu en Inde peut être mis par écrit. Dès que quoi que ce soit d'importance est exprimé à l'écrit, un homme suffisamment qualifié peut acquérir plus de connaissances sur l'Inde en un an, dans son cabinet en Angleterre, qu'il ne pourrait en obtenir au cours de la vie la plus longue, au moyen de ses yeux et de ses oreilles en Inde. » Cité par Fawzia Mustafa, *V.S. Naipaul*, *op. cit.*, p. 27 : « Whatever is worth seeing or hearing in India can be expressed in writing. As soon as everything of importance is expressed in writing, a man who is duly qualified may obtain more knowledge of India in one year, in his closet in England, than he could obtain during the course of the longest life, by the use of his eyes and ears in India. » Ma traduction. Fawzia Mustafa utilise d'ailleurs cette citation pour démontrer que Naipaul a hérité de cette vision de l'historiographie, ce qui me paraît discutable.

aussi sur les hommes, sur leur vécu, leur expérience intime. Helen Hayward, en s'appuyant sur des citations de l'auteur, résume de la sorte le rapport de Naipaul à l'écriture de l'Histoire :

> « Naipaul tente de retrouver l'expérience du passé tel qu'il a été vécu, et à l'encontre de la façon dont il est consigné par les historiens. 'Les documents qui restent', écrit-il, falsifient le passé et réduisent 'les gens à des unités et une histoire humaine à des statistiques ; […] ils passent à côté de l'autre aspect de la vérité ; la vérité telle qu'elle fut pour ma tante. »[66]

Pour un tel projet, la fiction ne paraît pas moins adaptée que l'historiographie traditionnelle, au contraire.

Dans *Monnè, outrages et défis* de Kourouma, deux visions de l'Histoire s'affrontent : celle des colonisateurs, vision linéaire et chronologique qui prétend obéir à une logique de progrès (et dont le récit montre qu'elle est mensongère) et celle héritée de la tradition orale, représentée par les griots, non linéaire, fragmentaire, mythique. Loin de prétendre que la seconde est plus sincère et porteuse de vérité que la première, le narrateur souligne l'impossibilité de voir dans les récits des griots une source historique valable :

> « Il est impossible d'écrire une histoire vraie du Mandingue. Pendant cette même première grande guerre, l'épidémie de grippe espagnole qui sévissait en Europe gagna l'Afrique. On l'appela la maladie du vent. Les Malinkés sont tellement fabulateurs qu'il est encore impossible d'estimer le nombre de victimes de cette maladie. Les griots, qui sont les chroniqueurs officiels, ajoutent, dramatisent et amplifient tout ce qu'ils rapportent. »[67]

Pendant la guerre qui oppose le peuple de Soba aux Blancs après quarante ans de soumission, Djéliba Diabaté le griot tente de faire oublier l'état désastreux du présent en chantant les gloires passées et futures de la dynastie des Keita (celle de Djigui) : « C'est pendant le Boribana que j'ai révélé ou, mieux, créé l'histoire officielle de la dynastie des Keita »[68]. Par ailleurs, Boribana est le nom qu'il a donné à la résistance de Djigui en empruntant le nom d'une résistance de Samory, dont il sait pourtant qu'elle n'avait pas grand chose à voir avec celle de Djigui.[69] La crédibilité du griot en tant que détenteur d'une « vérité » historique ne

[66] Helen Hayward, *The Enigma of V.S. Naipaul*, *Sources and Contexts*, *op. cit.*, p. 14. Le texte de Naipaul cité s'intitule « A Visit to Valsayn Park », (non publié), *V.S Naipaul Archive*, collection spéciale, Mc Farlin Library, University of Tulsa. « Naipaul attempts to recover the experience of the past as it was lived, and in contrast to the way it is recorded by historians. 'The records that remain', he writes, falsify the past, and reduce 'people to units and a human history to statistics; and […] miss the other side of the truth: the truth as it was for my aunt' » Ma traduction.
[67] Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, *op. cit*., p. 83.
[68] *Ibid.*, p. 186.
[69] *Ibid.*, p. 186 : « Bien sûr il y avait des petites dissemblances – nous, griots, nous savons que l'histoire ne se répète jamais sous la même forme. Quand Samory avait refusé et fait appel à toute l'Afrique, notre Kélémassa avait tergiversé et fini par obtenir la protection française. Une seconde

semble guère assurée… Pourtant, à la différence de l'Histoire des colonisateurs, l'Histoire des griots reconnaît sa part de fabulation, elle sait être une fiction. Kourouma, dont l'écriture est marquée par l'hybridation extrême de deux systèmes de pensée, tente de montrer que, s'il y a une vérité, elle est dans la confrontation des discours et non dans la réduction à un système de pensée. L'Histoire telle que l'envisage Kourouma dans ses romans est réellement hybride, marquée par les tensions entre des versions contradictoires et toutes également doubles et mensongères. Elle est une vaste entreprise de déconstruction plus que d'édification. Non seulement les mensonges, les traîtrises et les bas motifs des colonisateurs sont dévoilés, mais les mythes d'une résistance africaine admirable sont également mis à mal. Djigui est un lâche et un collaborateur, Samory, peut-être un grand résistant, mais aussi un tyran sanguinaire.

Dans *The God of Small Things*, si Chacko semblait résigné à l'impossibilité de se faire une place dans la « Maison de l'Histoire », Velutha, Ammu et les jumeaux ont, eux, tenté de le faire. Lorsque Ammu et Velutha prennent conscience de leur amour mutuel et s'apprêtent à transgresser une des Lois de l'Amour, l'Histoire est déstabilisée :

> « Des siècles entiers se télescopèrent pour se ramasser en un instant unique, évanescent. L'Histoire, surprise, perdit pied. Fut rejetée comme une vieille peau de serpent. Les marques, les cicatrices, les blessures qu'avaient laissées des guerres anciennes et l'époque où certains devaient marcher à reculons s'effacèrent brusquement. »[70]

Et ce n'est pas par hasard si c'est justement dans la maison de Kari Saipu, celle que les jumeaux ont rebaptisé la « Maison de l'Histoire » que les amants se retrouvent pendant plusieurs nuits. C'est d'ailleurs aussi cette maison que veulent rejoindre Estha, Rahel et Sophie. Et c'est dans « une fente de la véranda »[71] de la Maison de l'Histoire que vit Chappu Thamburan, la petite araignée fragile qu'Ammu et Velutha prennent pour emblème de leur relation. Contre la violence de l'Histoire, il ne reste aux petits que l'espoir d'investir les failles, les interstices, sachant que toutes les transgressions même les plus modestes peuvent parfois

---

différence : l'Almamy, dans son Boribana, commandait à l'armée la plus puissante et la plus glorieuse de la Négritie ; notre Massa, après une quarantaine d'années de loyaux services rendus à la colonisation, rassemblait une vingtaine de vieillards épuisés agitant des fétiches. Ces dissemblances n'avaient pas d'importance. »

[70] Arundhati Roy, *Le dieu des petits riens*, *op. cit.*, p. 239. *The God of Small Things*, *op. cit.*, p. 176 : « Centuries telescoped into one evanescent moment. History was wrong-footed, caught off guard. Sloughed off like an old snakeskin. Its marks, its scars, its wounds from old wars and the walking backwards days all fell away. »

[71] *Ibid.*, p. 437. *GST*, p. 338 : « a crack in the wall of the black veranda ».

faire vaciller des siècles de domination. L'Histoire des petits s'inscrit dans les failles de l'Histoire des puissants.

L'œuvre de Ben Okri est remarquable en ce que jamais aucune date n'y est citée, bien que plusieurs des romans abordent des périodes historiques intenses et trouvent aussi leur argument dans les soubresauts de l'Histoire. Ainsi la trilogie d'Azaro, qui a pour sujet la naissance (constamment mise en danger) du Nigéria en tant que nation, ne cite pas le nom du pays, ni ne donne aucune indication chronologique. L'auteur propose une autre vision de l'Histoire, plus allégorique, n'hésitant pas à faire appel au modèle du conte. Sa façon d'aborder l'Histoire s'éloigne résolument des canons occidentaux, même s'il ne peut renoncer à les évoquer comme en témoigne la figure du Gouverneur général dans *Infinite Riches*.

Rivalisant avec les historiens, les écrivains affichent leur aspiration à une compréhension de l'Histoire qui intègre le vécu des individus sujets de l'Histoire. Pour asseoir leur autorité sur ce terrain, ils tentent, soit de s'inspirer des méthodes historiques, soit d'affirmer leur statut de témoin privilégié, soit encore d'opposer un regard totalement autre, mythique (comme chez Okri) ou profondément subjectif (comme chez Roy). Sans aucun doute, le besoin de se confronter aux manques de l'Histoire naît d'un besoin de reprendre la parole au nom de la communauté pour négocier sa place actuelle en la fondant sur un passé solide. L'Histoire racontée, réécrite va servir à définir la communauté. En même temps, tous ces romans le montrent, cette nouvelle Histoire ne se lit que par rapport à une autre et c'est au fond l'écart entre les versions de l'Histoire qui est le moteur commun. Les failles, les non-coïncidences entre les différents regards sur le passé apparaissent comme le véritable sujet. C'est ce que va montrer encore l'étude de la question « que raconter ? », une question qui demeure essentielle justement parce que la réponse n'est jamais évidente.

« Un passé héroïque, de grands hommes, de la gloire (j'entends de la véritable), voilà le capital social sur lequel on assied une identité nationale. »[72]

« Comme nous nous sommes éloignés de la gloire et de la splendeur de nos aventureux héros mythologiques ! »[73]

2. Quel passé raconter ?

Dans les littératures postcoloniales, bien souvent, la conscience que la faille est la véritable Histoire n'est pas claire et les écrivains partent souvent d'un désir de restaurer le passé perdu pour, seulement en chemin et parfois de manière détournée, s'interroger sur la possibilité d'un tel projet. La première interrogation des littératures postcoloniales porte en effet plutôt sur la nature du passé à raconter et le premier réflexe, peut-être le plus logique, est de tenter de montrer qu'il est un passé dont on peut se revendiquer sans honte. Ainsi, les auteurs sont-ils souvent tentés de mettre en scène de grandes figures héroïques, parfois tirées de l'histoire pré-coloniale, mais encore plus souvent de l'histoire des résistances à la colonisation et des luttes indépendantistes.[74] Mais, en dépit de toutes ces tentatives, il semble que ni les héros pré-coloniaux, ni ces figures de résistance à la domination coloniale ne convainquent complètement. D'ailleurs les romans qui mettent le plus à l'honneur ces héros sont pour une large part des romans déjà relativement anciens. La production des dernières années témoigne d'un scepticisme toujours grandissant ou du moins d'un malaise envahissant.

Dans le domaine des lettres africaines, de nombreux auteurs ont exprimé leur refus d'une glorification excessive du passé africain. En 1968, la publication du *Devoir de violence* de Yambo Ouologuem provoque un véritable scandale. Christopher Wise dans sa préface à la réédition de 2003 du roman au Serpent à plumes note :

---

[72] Ernest Renan, « 'Qu'est-ce qu'une nation ?' Conférence faite en Sorbonne, le 11 mars 1882 », *Qu'est-ce qu'une nation et autres essais politiques*, Paris, Pocket, 1992, p. 54.

[73] Sashi Tharoor, *Le grand roman indien*, traduit de l'anglais par Christiane Besse, Paris, Seuil, 1993, p. 500. *The Great Indian Novel*, London, Viking, 1989, rééd. New York, Arcade Publishing, 1993, p. 411 : « How far we have travelled from the glory and splendour of our adventurous mythological heroes! ».

[74] Voir l'annexe 1 intitulée « Les littératures postcoloniales et l'attrait des grandes figures héroïques », p. ??.

> « D'aucuns considèrent que Ouologuem a asséné un coup de grâce à la négritude senghorienne, ouvrant ainsi la voie à une littérature plus authentique, débarrassée de ce besoin maladif d'édifier, en Afrique, un passé falsifié. Pour ces lecteurs, *Le devoir de violence* marque un nouveau tournant dans les lettres africaines qui deviennent, dès lors, une littérature incontestablement courageuse dans cette époque qui suit les indépendances. Pour d'autres, le portrait 'inopportun' de l'histoire africaine que dessine Ouologuem a dévoilé au grand jour des horreurs que beaucoup auraient préféré oublier. »[75]

Pourtant, depuis, même si les débats ne sont pas tous éteints, de nombreux auteurs se sont engouffrés (parfois avec plus de retenue) dans la voie ouverte par Ouologuem. Maryse Condé, dans *Ségou*, fait le portrait d'une Afrique qui, quelles qu'en soient les richesses culturelles et la grandeur, est aussi esclavagiste, intolérante, impitoyable envers les femmes, etc. Kourouma, dans *Monnè, outrages et défis*, situe son action à l'époque de Samory et la figure du grand chef de guerre anti-colonialiste apparaît effectivement. Mais il s'avère alors que Samory est aussi un chef tyrannique et impitoyable. Par ailleurs, le « héros » du roman n'est pas Samory, mais Djigui, roi de Soba, allié d'abord de Samory mais qui, au lieu d'obéir à son ordre de brûler Soba plutôt que de laisser les Blancs s'en emparer, préfère collaborer avec ces derniers. Djigui apparaît donc comme l'anti-héros de l'Histoire africaine, figure inversée de celle de Samory, incarnant la lâcheté et la compromission. Par ailleurs, dans les premières pages du roman, Kourouma le présente (dès avant son serment d'allégeance aux colonisateurs) comme un homme sanguinaire n'hésitant pas à recourir à des sacrifices humains pour assurer son pouvoir. Les autres romans de Kourouma semblent eux interroger la possibilité d'un héroïsme africain post-colonial. *Les soleils des indépendances* sont ainsi une forme d'épopée pervertie. Comme le note très justement Pierre Soubias : « chez Kourouma, on se raconte trop d'exploits passés, quand on ne les fantasme pas tout simplement, pour avoir encore le temps et le réalisme nécessaire pour en accomplir de nouveaux. »[76] Fama, « le prince du Horodougou, le dernier légitime Doumbouya »[77] est en fait un parasite, réduit à la mendicité. Ses prétentions à la dignité et au sens de l'honneur dictées par son rang cachent souvent une profonde lâcheté. Ainsi lorsqu'il est insulté par Bamba, « un fils d'esclave », il forme d'abord le projet de se venger par

[75] Christopher Wise, « Préface », traduite de l'anglais par Eloïse Brezault, in Yambo Ouologuem, *Le devoir de violence*, Paris, Le Serpent à plumes, 2003 (1ère édition du roman : Paris, Seuil, 1968).
[76] Pierre Soubias, « Souvenirs du voyage épique chez Sembène Ousmane et Ahmadou Kourouma », in Romuald Fonkoua (dir.), *Les discours de voyage. Afrique, Antilles*, Paris, Karthala, 1998, p. 271.
[77] Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, *op. cit*., p. 13.

le sang : « pour persuader tous les dégénérés de bâtards qu'encore sur cette terre vivait un homme viril et d'honneur, un sur lequel on ne pouvait pas porter impunément la main. »[78] Mais il abandonne rapidement cette idée :

> « […] vil de damnation, un damné abject, le bâtard de Bamba qui avait porté la main sur Fama. Alors pourquoi attendre sur le trottoir un damné ? Quand un dément agite un grelot, toujours danse un autre dément, jamais un descendant des Doumbouya. »[79]

S'il est possible d'interpréter le roman comme une plainte sur les dégradations entraînées par la colonisation puis l'indépendance, de voir en Fama une victime de son époque, il ne faudrait pas pour autant négliger les insuffisances toutes personnelles du « héros ». Le fait que l'univers pré-colonial de Soba décrit dans *Monnè, outrages et défis* soit loin d'être présenté de manière idyllique montre bien que l'auteur n'idéalise pas le passé. Toutefois, il faut le reconnaître, les évolutions historiques semblent hypothéquer sérieusement les possibilités d'héroïsme. Les indépendances n'offrent guère de place aux sentiments d'honneur et de dignité (*Les soleils des indépendances*), les guerres tribales qui ravagent le Libéria et la Sierra Leone ont tellement perturbé les règles sociales qu'il n'y a plus de héros guerriers, seulement des « bandits de grand chemin » et des enfants-soldats drogués et à demi-fous (*Allah n'est pas obligé*). Le seul personnage à l'envergure quasi mythique est en fait Koyaga, le dictateur sanguinaire de *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Avec Kourouma, on le voit, l'héroïsme a vécu et il n'y a plus rien d'autre à célébrer que les bassesses (le griot de Djigui dans *Monnè* en est réduit à inventer un art de chanter les *monnew*) et les cruautés (Bingo et Tiécoura dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* ont pour hauts faits à glorifier des tortures et injustices). Cependant le refuge dans un passé idéal est également refusé. L'Histoire est une vaste déception, l'idéal héroïque une chimère.

Waberi semble interroger la possibilité d'un héroïsme actuel à Djibouti. Ses romans cherchent sans aucun doute à s'amarrer à de grandes figures historiques (d'ailleurs pas seulement originaires de Djibouti ni même de la Corne de l'Afrique), mais ils ne manquent pas pour autant de souligner les ambivalences de leur héritage. Quant aux héros contemporains, ils sont finalement surtout imaginaires. Dans *Transit*, la vieille génération a encore des héros à admirer : « grand-père admirait Saad Zaghloul, l'Égyptien qui, en 1919 je crois, a pris la tête de la révolte contre les Anglais, conduit son pays à la libération et bien mérité sa statue

[78] *Ibid.*, p. 20.
[79] *Ibid.*, p. 21.

équestre au mitan d'Alexandrie. »[80]) , la nouvelle génération (incarnée par Bachir et Abdo-Julien) paraît, elle, désemparée. Bachir revendique le patronage de la figure de Ben Laden, non pas à cause de ses actes ou de son combat, mais simplement parce qu'il fait peur :

> « Moi j'aime ça, Benladen qu'on dit et tout le monde est mort de panique comme si j'étais vrai kamikaze stoppé net devant barbelés et sacs de sable de l'ambassade américaine à Djibouti. Benladen je connais pas qui c'était avant mais il est très beau quand même. »[81]

Abdo-Julien, confronté à la complexité de l'Histoire, préfère se choisir des héros de fiction :

> « Mais savais-je encore que le bouillant avocat qui, hier encore sur la place de Djibouti, défiait tant les autorités actuelles est aussi un rejeton du pacha invité à prendre le thé avec napoléon dont le nom résonne comme un héros de dessin animé dans un territoire fabuleux comme la savane de Tarzan, la lampe merveilleuse d'Aladin ou les sortilèges du *Livre de la jungle* ? Mes deux héros à moi sont Peter Pan et Don Quichotte »[82]

Il interroge par ailleurs le respect porté à la figure héroïque de Mahmoud Harbi :

> « Il y avait chez nous une photo sépia, racornie aux coins qui trônait sur un meuble dans le salon. On y voyait un Mahmoud Harbi au visage poupin bien qu'il ait déjà atteint la trentaine, en costume, avec un nœud papillon. […] Quiconque entrait dans le salon ne pouvait manquer de se décoiffer devant la figure héroïque. Les morts seraient-ils les seules créatures à inspirer respect et dignité dans ce bas monde ? »[83]

Car au fond, les héros de l'indépendance, qu'ont-ils amené ? Le pays est en crise perpétuelle, incompréhensible, menaçant.[84] Tous les héros ont quelque chose d'ambigu, d'incertain. Dans *Balbala*, l'auteur insiste sur la part de fantasme et d'illusion liée aux grands noms et aux slogans révolutionnaires :

> « C'était la révolution rouge dès le petit-déjeuner croqué, sous le parapluie rhétorique de Frantz Fanon et d'Amilcar cabral. Nkrumah et Mario de Andrade attendaient pour le repas de midi. À table, un Béninois anguleux défendait bec et ongles, le bilan somme toute 'réaliste' de Sékou Touré tandis qu'un natif d'Addis devisait sur l'aube qui se lèverait, sur le

[80] Abdourahman Waberi, *Transit*, *op. cit.*, p. 48
[81] *Ibid.*, p. 14.
[82] *Ibid.*, p. 48.
[83] *Ibid.*, p. 63.
[84] Dans une nouvelle intitulée « Le galerie des fous », Waberi évoque les « fous fougueux », ces anciens combattants de l'indépendance désabusés : « Nous, les fous fougueux, nous étions les plus acharnés nationalistes. Nous avions fait la guerre aux Français. Nous avions laissé les plus fougueux d'entre nous sur les champs d'honneur à la Poudrière, à Gabode, à Loyada, sans parler des lignes de la frontière où les soldats ennemis étaient plus nombreux que mouches sur une plaie ouverte. Et puis merde, tout ça c'est du passé, rien que du vent… Vous voulez qu'on vous avoue : à présent on ne comprend rien à rien. Sincèrement nous regrettons l'ère des Khaireh Addeh [des Blancs] qui avait le mérite de la clarté au moins. Pourtant, nous ne sommes pas dupes, nous savons que la France est partie depuis Giscard, mais depuis c'est le grand abîme noir. » in Abdourahman Waberi, « La galerie des fous », *Le pays sans ombre*, Paris, Le Serpent à plumes, 1994, p. 22.

> palais d'Entoto et sur les plateaux boisés de l'éternelle Éthiopie, après le départ de Hailé Sélassié, 'laquais sénile du vampire américain'. Au sortir des repas, on sifflotait les premières mesures de l'Internationale, un peu par conviction, un peu par automatisme. »[85]

Ce n'est que depuis Leningrad où Yonis fait ses études, autour des repas qui rythment la journée, que la politique et la révolution paraissent à l'ordre du jour. De retour au pays de la faim, confronté à une situation complexe, Yonis ne peut guère se satisfaire de la logique binaire et simpliste de la Guerre Froide. Au début, fort de ses idéaux, il s'est battu pour l'indépendance de son pays, indépendance qui aurait dû être l'aboutissement de ses rêves. Mais une fois la grande cause gagnée, la réalité lui apprend qu'elle est plus forte que les idéaux. Les espoirs portés sur le pays nouveau-né sont déçus lorsque celui-ci se transforme en sombre dictature. Que signifie alors d'avoir été un héros de l'indépendance ?

> « Qui se souvient encore de Mahamoud Harbi, d'Abdourahman Andhole ou du Dr Salah Nour ? Des noms oubliés, des héros refoulés dans les limbes du silence, morts une seconde fois, sans mémoire ni sanctuaire. Tous disparus dans des conditions insolites, incertaines. »[86]

Au fond, la seule révolte encore possible est celle du témoignage personnel, de la parole. Celle qu'incarnent Waïs, Dilleyta, Yonis et Anab dans *Balbala*. Ceux que la rumeur a appelé « le quatuor de tous les dangers », sans que l'on sache jamais s'ils ont vraiment participé à une quelconque action réelle, sont surtout dangereux parce qu'ils disent ce que le gouvernement ne veut pas entendre. Ils sont d'ailleurs pour cela terriblement réprimés. L'héroïsme tient surtout à la résistance passive. Ne pas céder, continuer à espérer et peut-être un jour témoigner, à l'instar d'Anab, cette jeune femme qui refuse de se soumettre à la dictature du malheur :

> « il a beau aiguiser ses crocs sur les pauvres gens, elle fait provision d'espoir, s'arme de patience en attendant les lendemains qui chantent haut et fort. Si l'occasion se présentait, elle n'hésiterait pas à passer derrière la caméra pour raconter le film de sa vie, ses joies comme ses peines, ses glissements comme ses ébahissements, ses amours comme ses solitudes. »[87]

Notons au passage que le témoignage qu'Anab pourrait faire n'a pas prétention à la fresque historique mais demeure du domaine de l'intime, du personnel. La

[85] Abdourahman Waberi, *Balbala*, *op. cit.*, p. 136-137.
[86] *Ibid.*, p. 174.
[87] *Ibid.*, p. 188.

résistance ne peut plus s'incarner dans de grands héros, dans des actes extrêmes, mais seulement dans de micro-résistances.

Ben Okri dans *Dangerous Love* décrit un personnage de chef traditionnel qui semble incarner les valeurs du monde ancien. Pourtant, cet homme est plein d'ambivalence :

> « Et un jour, il [Omovo] l'avait vu devant la maison de la honte [une maison où sont gardées les chaînes de l'esclavage] comme un pèlerin venu à contrecœur, un otage de l'histoire. Il se tenait là, debout, la tête baissée comme sous un poids impossible à décrire et à voir. Ses ancêtres avaient peut-être participé à la vente des esclaves. Omovo n'oublia jamais cette vision du chef devant la maison délabrée. Le chef avait été un modèle. Il avait aussi été l'héritier de la mort, des chaînes et de la part maudite de l'histoire. »[88]

Dans *Flowers and Shadows*, *The Landscapes within* et *Dangerous Love*, Okri préfère faire de ses héros des personnages discrets, pleins de retenue et se méfiant souvent de l'action. Dans *In Arcadia*, ses personnages sont simplement tous des ratés, des perdants. Pour autant Omovo (*Dangerous Love* et *The Landscapes within*), Jeffiah (*Flowers and Shadows*) ou Lao (*In Arcadia*) sont tous des personnages positifs, qui annoncent une nouvelle façon de voir le monde et sont porteurs d'espoir. Mais même dans *The Famished Road*, *Songs of Enchantment* et *Infinite Riches*, où Azaro présente certaines caractéristiques héroïques (il est notamment un être de transgressions), on peut penser que l'héroïsme est altéré. Ato Quayson note en effet que, par rapport aux romans de Tutuola (qui sont un intertexte important de la trilogie d'Okri), Azaro demeure impuissant et faible face au monde des esprits, dépourvu par ailleurs de toute initiative dans ses aventures :

> « En ce qui concerne la vocation héroïque du protagoniste central, Azaro, on constate un net affaiblissement de la figure du héros lors des rencontres avec les esprits. Dans le discours dominant de la mythopoesis, le protagoniste incarne généralement un mélange de grandeur titanesque et d'énergie héroïque. Azaro ne possède aucune de ces caractéristiques. Seul son accès au monde des esprits lui permet de demeurer en partie dans le cadre mythopoietique, mais cet accès ne dépend plus de sa volonté et ne fait pas partie d'une quête épique. Puisque son entrée dans le monde des esprits est purement arbitraire et n'est pas le fruit d'un choix conscient, les aventures ésotériques que traverse Azaro semblent purement fortuites. C'est la triste condition existentielle d'Azaro de percevoir, qu'il le veuille ou non, le double visage de la réalité. Et, à la différence des héros

[88] Ben Okri, *Un amour dangereux*, *op. cit.*, p. 482. *Dangerous Love*, *op. cit.*, p. 368-369 : « And one day he had seen the chief standing in front of the house of shame like an unwilling pilgrim, a hostage of history. He stood, head bowed by an invisible, indescribable weight. Perhaps his ancestors had help sell slaves. The vision of the chief standing in front of the decrepit house never left Omovo. The Chief had been a walking way of life. He was also a walking inheritor of death and chains and bad history. »

> des romans de Tutuola, Azaro demeure complètement impuissant contre les forces spirituelles qu'il rencontre ; il conserve des limitations humaines décisives jusqu'à la fin. »[89]

Ato Quayson défend aussi la thèse que le personnage qui possède une réelle stature héroïque est bien plutôt le père d'Azaro, Black Tyger. Ce dernier semble se poser en descendant d'Ogun et de Shango. Il est un personnage combatif, plein de ressources et prêt à encourir tous les dangers au nom de ses idéaux. Il évolue par ailleurs d'une énergie combative relativement égoïste vers une énergie généreuse au service de ses causes. Pourtant, dans *Songs of Enchantment*, il semble prendre lui-même conscience que l'héroïsme « classique », celui des actes de bravoure mémorables, ne peut suffire à changer le monde :

> « Je pouvais presque sentir qu'il pensait qu'avoir un regard neuf ne suffisait pas. Nous devons aussi créer nos vies, chaque jour, avec volonté, lumière et amour. Le caractère infini de l'effort sur la mort lui faisait peur parce qu'il était probablement un homme qui aurait aimé qu'un seul grand acte, un acte héroïque, suffise – jusqu'à la fin des temps. »[90]

Par ailleurs, l'interprétation d'Ato Quayson doit être réévaluée au vu du troisième volume de la trilogie, *Infinite Riches*, qui n'était pas encore publié au moment de son analyse. Black Tyger semble en effet alors renoncer à une forme d'héroïsme symbolisée par ses combats pour envisager une autre résistance, plus humble et surtout qui n'est plus fondée sur la force physique, mais sur la force mentale (le « Combat mental » dont il est question dans un recueil de poèmes de l'auteur[91]). En effet, après avoir été arrêté et torturé pour avoir enterré le corps du charpentier assassiné, Black Tyger s'ouvre à une autre vision du combat. À sa sortie de prison, il renonce à la politique (impraticable sans violence dans le contexte du

[89] Ato Quayson, Strategic Transformations in Nigerian Writing. Orality and History in the Work of Rev. Samuel Johnson, Amos Tutuola, Wole Soyinka & Ben Okri, Oxford, James Currey/Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1997, p. 139 : « In terms of the heroic vocation of the central protagonist, Azaro, there is a decided diminution of the hero here in relation to the spirit encounters. In the dominant discourse of mythopoeia, the protagonist is usually an articulation of titanic grandeur and heroic energy. Azaro has none of these characteristics. He partially subsists within the mythopoieic framework by having access to the spirit-world but no longer is this access volitional and part of an epic quest. Since entry into the spirit-world is purely arbitrary and not due to conscious choice, the esoteric adventures that Azaro undergoes seem purely fortuitous. It is Azaro's unfortunate existential condition that he must perceive the dual aspects of reality whether he likes it or not. And, unlike the heroes of Tutuola's novels, Azaro remains utterly powerless against the spiritual forces he encounters; he retains crucial human limitations through to the end. » Ma traduction.

[90] Ben Okri, *Songs of Enchantment*, *op. cit.*, p. 291 : « I could almost feel him thinking that to see anew is not enough. We must also create our new lives, everyday with will and light and love. The endlessness of effort unto death frightened him because he was probably a man who would like a single great act, a heroic act to be sufficient – for ever and ever. » Ma traduction.

[91] Voir Ben Okri, *Combat mental*, (édition bilingue), traduit de l'anglais par Jean Guiloineau, Paris, Christian Bourgois, 1999. [*Mental Fight: an Anti-Spell for the Twenty-First Century*, London, Weidenfeld and Nicholson, 1999, rééd. London, Phoenix, 1999.]

Nigéria d'avant l'indépendance), refuse d'être traité en héros et s'enferme chez lui, où, par la méditation, il tente d'inventer une nouvelle philosophie. Son héroïsme viril, particulièrement frappant dans *The Famished Road*, semble se mitiger. Black Tyger devient plus soucieux des siens, plus mesuré, son combat devient un combat spirituel, il s'agit pour lui de re-rêver le monde. Les combats ne sont finalement pas aussi importants que les utopies et les rêves qui peuvent les motiver. Les considérations sur l'Histoire, qui sont relativement nombreuses dans ce roman, semblent confirmer la nécessité de dépasser l'idée d'une Histoire de héros : « Les gens qui écrivent l'Histoire se concentrent toujours sur les grands événements et négligent les jours où une félicité insoupçonnée, comme un rêve enchanté, jaillit des vies d'êtres humains. » [92]

Ce doute qui touche les littératures africaines a toujours été plus ou moins là dans les littératures des Caraïbes. V.S. Naipaul, avec son sens de la provocation légendaire, écrit ainsi dans *La traversée du milieu* : « l'histoire se bâtit autour de ce qui est accompli et créé ; et rien ne fut créé aux Antilles. »[93] La société trinidadienne, telle qu'elle lui apparaît, est de toutes façons « une société qui refusait les héros », la seule manière de s'affirmer y est le cricket : « Nous n'avions ni savants, ni ingénieurs, ni explorateurs, ni soldats, ni poètes. Le joueur de cricket était la seule image de héros que nous ayons. »[94]. Écrire sur Trinidad et plus largement sur les sociétés colonisées implique alors de renoncer à une littérature de héros. C'est déjà ce que Césaire disait dans le *Cahier d'un retour au pays natal*, même s'il y mettait moins de cynisme et d'amertume.[95] Tous les romans de Naipaul dénoncent d'ailleurs les prétentions à l'héroïsme. Les guérilleros de *Guerrillas* apparaissent comme des fantoches aux actions hasardeuses et mal réglées. Dans *Magic Seeds*, Willie Chandran, persuadé par sa sœur qu'il lui faut s'impliquer dans le monde, s'engager dans les luttes des opprimés, retourne en Inde pour rejoindre les guérilleros tamils dans leur lutte révolutionnaire. Très vite pourtant, il prend la mesure du décalage entre les discours et les faits. Sa situation lui paraît absurde et inutile. Dans ce roman, on

[92] Ben Okri, *Infinite Riches*, *op. cit.*, p. 193 : « The people who write history always concentrate on great events and neglect the days when unsuspected bliss, like an enchanted dream, shines out from the lives of human beings. » Ma traduction.
[93] V.S. Naipaul, *La traversée du milieu*, *op. cit*., p. 31.
[94] *Ibid.*, p. 48.
[95] Voir Aimé Césaire, « Cahier d'un retour au pays natal », *Volontés*, août 1939. rééd. *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence africaine, 1983, p. 26 et p. 47 par exemple : « Au bout du petit matin ces pays sans stèle, ces chemins sans mémoire, ces vents sans tablette. Qu'importe ? » ; « Eia pour ceux qui n'ont jamais rien inventé / pour ceux qui n'ont jamais rien exploré / pour ceux qui n'ont jamais rien dompté ».

voit par ailleurs apparaître la figure de Gandhi, présentée de manière peu conventionnelle. Il intervient comme une figure décisive dans la vie de Willie, mais non pas pour le symbole incarné par sa résistance à la domination britannique, mais à cause de l'autobiographie de ses jeunes années. Alors que Sarojini tente d'en parler à son frère, celui-ci s'exclame d'abord : « Il est trop loin de moi. »[96] Mais le Gandhi qu'elle lui décrit, tel qu'il se montre dans son autobiographie est finalement bien plus proche de lui qu'il ne le pense. Il s'agit d'un homme profondément marqué par son expérience en Angleterre, puis en Afrique du Sud, un homme perdu dans un univers qu'il ne comprend pas et ne maîtrise pas, perdu exactement comme Willie l'était lors de son arrivée à Londres (racontée dans *Half a Life*). Si Willie en conclut d'abord qu'un tel début n'exclut pas une vie révolutionnaire, la véritable leçon est bien que la désorientation et la perte des repères sont une expérience commune à tous les exilés et peut-être à tous les sujets postcoloniaux, non pas une malédiction, mais l'occasion de reformuler sa vision du monde. La leçon de Gandhi n'est pas l'héroïsme, mais l'érosion des certitudes et la création de soi par soi-même.

Derek Walcott dans « La muse de l'Histoire » (« The Muse of History ») a stigmatisé les poètes épiques qui « créent un passé de toutes pièces, une cosmologie morte, puisque la foi tribale ne l'anime plus »[97], les poètes qui « vomi[ssent] la banalité et opte[nt] pour le mythe », ces poètes qui « commencent à voir dans la poésie une sorte d'enseignement historique » et dont la poésie : « devient une sorte de musique d'accompagnement pour certaines thèses, et, dans sa dimension historique […] est obligée d'exclure certaines contradictions »[98]

Chamoiseau, qui est largement influencé par Glissant, ne renonce pas tout à fait à la figure héroïque du marron, tout en ayant le sentiment qu'elle ne peut réellement fonder une identité antillaise.[99] En effet, en Martinique et en Guadeloupe, le mythe du marron, lorsqu'il est confronté à l'Histoire, est quelque

[96] V.S. Naipaul, *Semences magiques*, *op. cit.*, p. 24. *Magic Seeds*, *op. cit.*, p. 16 : « He's too far away from me ».
[97] Derek Walcott, « La muse de l'Histoire », *Café Martinique*, traduit de l'anglais par Béatrice Dunner, Paris, Éditions du Rocher, 2004, p. 62. [« The Muse of History », in Orde Coombs (dir.), *Is Massa Day Dead?*, New York, Anchor Doubleday, 1974, rééd. in *What the Twilight Says: Essays*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1998.]
[98] *Ibid.*, p. 81.
[99] Notons tout de même que Glissant lui-même aborde les limites du phénomène historique du marronnage. Voir ainsi Édouard Glissant, *Le discours antillais*, *op. cit.*, p. 179-180.

peu mis à mal.[100] L'étroitesse des îles permettait en effet difficilement une véritable indépendance par rapport aux plantations :

> « Le Nègre marron, lui, forcé d'articuler son magistral refus dans une zone étroite (où fuir quand la mer est autour, tout partout ?), sans arrière-pays géographique, sans arrière-pays culturel sinon le lancinement d'une mémoire en voie d'oblitération, se voit obligé d'accepter bien des termes de ce nouvel ordre de l'existence. Cela bien entendu se fit au détriment de l'idéal symbolisé par le premier cri : le marronnage perdit de son sens et de ses significations, à mesure que le refus – manquant d'oxygène, butant sur la mer – s'en allait respirer les vents d'acceptation. »[101]

Pour subsister, les marrons dépendaient de toute façon de ce qu'ils pouvaient voler, mais surtout devaient parfois négocier avec les békés qui toléraient leur liberté relative à condition qu'ils leur livrent ceux qui tenteraient de faire la même chose. Le marronnage n'avait finalement de véritable grandeur que dans le moment de la fuite, cette fuite ne pouvant déboucher sur rien de constructif. Le roman de Chamoiseau, *L'esclave vieil homme et le molosse* le montre bien. Il décrit en effet la course-poursuite et l'affrontement entre l'esclave marron et le chien du propriétaire, mais dès le début « chacun sait que cet esclave vieil homme va bientôt mourir. »[102] Sa fuite ne paraît pas avoir de but, pas même celui, abstrait, de la liberté. Emporté par un élan, une « déflagration », il quitte l'habitation sans faire le moindre préparatif. Le marqueur de paroles dit l'avoir imaginé : « en course dans les Grands-bois ; pas vers la liberté : vers l'immense témoignage de ses os. […] mon bonhomme aurait aussi pu courir tout simplement. Une belle course, toute signifiante de sa très simple beauté, et ouverte à l'infini sur elle. »[103] Alors que la littérature haïtienne peut sans complexe afficher ses héros (« Haïti, c'est une pépinière de héros dont aujourd'hui encore tout le monde connaît les noms » écrit Maryse Condé[104]), si la Jamaïque ou la Dominique peuvent revendiquer un passé de marronnage, (pensons au marron Mackandal devenu mythique), l'héroïsme martiniquais ou guadeloupéen a du mal à s'incarner autrement que dans des fantasmes. Fantasmes auxquels il paraît pourtant difficile de se soustraire complètement : Michel Beniamino a noté le « 'piétinement

[100] Sur ce thème du marronnage et de ses rapports à la littérature antillaise, voir Marie-Christine Rochmann, *L'esclave fugitif dans la littérature antillaise* (Paris, Karthala, 2000) et Véronique Bonnet, *De l'exil à l'errance : écriture et quête d'appartenance dans la littérature contemporaine des petites Antilles anglophones et francophones* (thèse, Paris 13, 1997, p. 121-131).
[101] Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Lettres créoles. Tracées antillaises et continentales de la littérature. Haïti, Guadeloupe, Martinique, Guyane*, 1635-1975, Paris, Gallimard, « Folio », 1999, p. 48-49.
[102] Patrick Chamoiseau, *L'esclave vieil homme et le molosse*, *op. cit*., p. 18.
[103] *Ibid.*, p. 145-147.
[104] Maryse Condé, *La parole des femmes*, *op. cit*., p. 80.

symbolique' devant les conflits entre colons et marrons qui tend à constituer une hagiographie du marronnage. »[105] Si l'on exclut le texte un peu à part dans la production de Chamoiseau de *L'esclave vieil homme et le molosse*, il semble que l'auteur martiniquais ait cherché une solution à ce dilemme en élargissant le concept de marronnage. Glissant avait déjà évoqué la résistance de la « survie »[106] et l'avait comparée à une forme de marronnage, mais c'est Chamoiseau qui donne à ces pratiques (débrouillardise, ruse, attaques de l'intérieur du système, etc.) leurs véritables lettres de noblesse. Dans *Texaco*, *L'esclave vieil homme et le molosse* et *Biblique des derniers gestes*, l'auteur évoque ainsi tous ces actes terribles, pas forcément héroïques, qui ont lentement sapé la domination des esclavagistes : empoisonnements, suicides, infanticides, etc. Dans *Texaco*, Marie-Sophie raconte l'aliénation des « Nègres de Grand-case », c'est-à-dire de ces esclaves qui, parce qu'ils travaillent sur l'habitation et non dans les champs de canne, se montrent méprisants envers les autres esclaves et admirent le maître. Mais, tout en dévoilant la mesquinerie et la bassesse, elle note qu'il y avait là « manière de survivre par la ruse ainsi que l'enseignait Compère Lapin des contes »[107]. Dans *Chronique des sept misères,* Chamoiseau choisit de s'intéresser à la figure du *djobeur*, qualifiée par Richard D.E. Burton de : « petit marron par excellence, à cette différence près que c'est la ville elle-même qui est le site de sa drive et que c'est au cœur même du système qu'il mène son jeu oppositionnel complexe. »[108] Même lorsqu'ils tentent de prouver le contraire, les auteurs antillais ne peuvent s'empêcher d'être hantés par le doute et le regret que l'Histoire n'ait pas offert de grands héros aux petites Antilles. Ainsi l'*Éloge de la Créolité* annonce son programme en ces termes : « Affirmer que l'une des missions de cette écriture est de donner à voir les héros insignifiants, les héros anonymes, les oubliés de la chronique coloniale »[109]. Dans cette formulation, on voit bien l'ambivalence qui demeure au cœur des littératures antillaises (ou du moins des littératures de la créolité). Peut-il vraiment y avoir des « héros insignifiants » ? N'est-ce pas là une forme d'oxymore ? D'un côté les auteurs de l'*Éloge* ont conscience qu'une littérature de héros n'est pas tout à fait possible, de l'autre ils ne peuvent totalement y renoncer. Déjà dans le discours de

[105] Michel Beniamino, *La francophonie littéraire. Essai pour une théorie*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 267.
[106] Édouard Glissant, *Le discours antillais*, *op. cit.*, p. 113-116.
[107] Patrick Chamoiseau, *Texaco*, *op. cit.*, p. 62.
[108] Richard D.E. Burton, *Le roman marron*, *op. cit.*, p. 167.
[109] Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité*, *op. cit.*, p. 40.

Glissant on pouvait relever des contradictions, l'auteur définissant par exemple le marron comme figure d'un refus absolu et l'opposant alors à la « survie » (stratégie de subsistance à l'intérieur du système), avant d'être tenté par l'idée que « la survie est toujours une forme de marronnage »[110], thèse que reprendra Chamoiseau. Chamoiseau, lui même, se montre extrêmement ambivalent dans son rapport à l'héroïsme. Tout son parcours en témoigne. Dans sa pièce de théâtre *Manman Dlo contre la fée Carabosse*, l'auteur semblait encore attaché à une imagerie héroïque relativement traditionnelle (combats impressionnants, importance de la dignité, des valeurs morales, etc.). Mais par la suite ses représentations se font plus complexes. Fasciné par le mythe du marron, il l'explore tout en en devinant les limites dans *L'esclave vieil homme et le molosse*. Dans *Texaco*, son héroïne Marie-Sophie est certes une « humble », une insignifiante au regard de la grande Histoire, mais elle conserve des attributs virils et guerriers (elle est une « femme à graines », une « femme matador »).[111] Dans *Biblique des derniers gestes*, Chamoiseau propose une réelle figure de héros, un personnage fictif qu'il définit notamment comme l'anti-Césaire, c'est-à-dire l'autre héros qu'aurait pu avoir la Martinique. Dans le premier chapitre, on apprend en effet que l'annonce de la mort prochaine de Balthazar passe d'abord plus ou moins inaperçue :

> « Cette nouvelle nous parvint dans le supplément télé alors que nous fêtions les quatre-vingt ans du nègre fondamental, père de notre conscience, ce bien-aimé vivant, poète noir d'ampleur universelle, loué par André Breton. Cet humaniste classique, maire de la capitale, fondateur prophétique de notre prodigieux festival culturel, avait lui aussi consacré son existence (s'il fallait en croire les membres de son parti) à lutter sur un banc de l'assemblée nationale contre le colonialisme. […] Nous avions donc là (en théâtre, films, articles, rétrospectives, diaporamas financés par nos instances locales…) de quoi nous passionner d'une réussite qui semblait être la nôtre. »[112]

Le héros de la Martinique, c'est donc Césaire, l'artisan de la départementalisation. En même temps ce passage montre bien que l'auteur prend ses distances : alors

[110] Édouard Glissant, *Le discours antillais*, *op. cit.*, p. 123.
[111] Marie-Josée Jolivet note dans un article la contradiction entre les affirmations tenues dans l'*Éloge de la Créolité* et leur mise en œuvre dans *Texaco* : « si Esternome est au départ l'anti-héros, dès après l'abolition de l'esclavage, dans sa conquête des mornes, d'abord, de « l'Enville » ensuite, c'est-à-dire fondamentalement sa conquête de la liberté, il devient vite un héros à la façon de ceux de Glissant. Quant à sa fille – née de vieillards, mais sans stigmates – elle est d'emblée une héroïne positive. On est loin finalement du génie ordinaire et des « héros insignifiants » : cette « femme matador », comme Chamoiseau la nomme, née dans la crasse d'une case en « caisses morue » de quelque bidonville, mais qui a lu Césaire, Rimbaud, Lautréamont et Saint-John Perse, cette Marie-Sophie qui écrit ses mémoires n'est évidemment pas une femme ordinaire. » in Marie-Josée Jolivet, « Les cahiers de Marie-Sophie Laborieux existent-ils ? ou du rapport de la créolité à l'oralité et à l'écriture », *Cahiers de Sciences Humaines de l'ORSTOM*, vol. 29, n° 4, 1993, p. 804.
[112] Patrick Chamoiseau, *Biblique des derniers gestes*, *op. cit.*, p. 17-18.

que Balthazar a lutté les armes à la main, Césaire a « consacré son existence […] à lutter sur les bancs de l'Assemblée nationale », affirmation modalisée par « s'il fallait en croire les membres de son parti ». L'excès d'adjectifs laudateurs tend aussi nettement vers l'ironie. Face à Césaire, « star » martiniquaise, Balthazar, l'oublié, incarne un destin non réalisé. Face à Césaire, l'artisan de la départementalisation et, selon le narrateur, de la dépendance et de la perte d'élan propre de la Martinique, Balthazar affirme son mode de vie autarcique :

> « Pour le reste, il vivait à l'écart, dans sa case de saint-Joseph. Sans eau. Sans électricité. Sans cuisinière à gaz. Sans téléphone. D'instinct, il ne voulut rien recevoir de ce système organisé dans le pays. Il ne se rendait dans aucun supermarché. N'achetait aucune boisson ni manger importé. Vivait à l'ancienne comme dans une case des années vingt. Deux-trois assistantes sociales vinrent lui proposer quatorze allocations, et une banque alimentaire lui fit expédier quelques sachets de riz et une tablette de chocolat. Il menaça les policières sociales de les écorcher vives, et fit brûler les victuailles d'indigence lors d'une cérémonie vaudoue durant laquelle il dansa un yanvalou et le banda. Le quartier découvrit ainsi ce Martiniquais qui refusait l'assistanat pour organiser sur son brin de terrain une autosuffisance disparue des souvenirs. »[113]

La relation entre les deux figures est encore accréditée lorsque de jeunes nationalistes viennent voir Balthazar pour lui demander conseil et lui faire part de la situation de dépendance et d'aliénation de l'île. Balthazar répond en effet : « Mais qu'a fait Césaire, fils d'ici, chantre de cette Négritude qui a aidé tant de peuples noirs à se libérer ? »[114] Sur la même page, l'auteur fait référence à Frantz Fanon qui a quitté son pays natal pour aller mener son combat en Algérie. La Martinique apparaît alors comme la grande oubliée des indépendances, une terre qui a pourtant fourni des hommes à la stature nécessaire, mais qui n'a pas su susciter leur engagement chez elle. Les grands guerriers, Fanon et Balthazar, se sont battus dans d'autres pays, Césaire, celui qui est resté, a négocié un statut qui est jugé insatisfaisant. Entre temps, l'heure des luttes armées est passée, elle a aussi montré ses limites et il est temps de passer à d'autres modes de résistance. Balthazar Bodule-Jules, « né en toutes époques, en tous lieux et sous toutes oppressions »[115], est un rebelle oublié au moment où commence le roman. L'annonce de sa mort est publiée en page trente d'un supplément d'un programme de télévision et ne provoque d'abord guère d'émoi. Par ailleurs, lorsque Balthazar retrouve dans l'esprit de ses contemporains la stature et l'ampleur du héros qu'il fut, le récit de sa vie témoigne d'une évolution qui l'a mené

[113] *Ibid.*, p. 767-768.
[114] *Ibid.*, p. 769. En italiques dans le texte.
[115] *Ibid.*, p. 29.

du rebelle (qui se bat avec les armes des dominants contre les dominants, chez qui la violence répond à la violence) au guerrier (qui est capable d'inventer une nouvelle façon de se battre, non pas en s'opposant avec violence et donc en se définissant par rapport au dominant, mais en utilisant l'arme la plus puissante, celle de l'infinie douceur qui vient après la violence). L'héroïsme semble quelque peu nuancé. Et pourtant de *Chronique des sept misères* (qui n'est pas non plus dépourvu d'ambiguïté, mais tente malgré tout d'opposer à l'image d'un héros unique, une galerie de portraits formant une communauté) à *Biblique des derniers gestes*, quelle prise de distance par rapport aux affirmations de l'*Éloge* ! Chamoiseau a dit de ce dernier roman (mais cela était déjà présent dans les précédents), qu'il était « une tentative de définition d'un épique nouveau »[116], et en effet il semble qu'il s'agisse surtout de cela, non pas tant renoncer aux héros que renoncer à certains héros pour en inventer de nouveaux, peut-être plus adaptés au temps présent.

L'ambivalence est également au cœur du roman de Maximin, *L'isolé soleil*. Dans ce texte, en effet, l'auteur évoque les résistances très concrètes et historiquement fondées de Louis Delgrès et de ses compagnons (et notamment leur suicide final), et pourtant, il semble y avoir comme une angoisse face au type d'héroïsme incarné par ce personnage :

> « As-tu déjà remarqué dans tes lectures à quel point le suicide est le seul héroïsme de nos îles écrasées par le déferlement des escadres des continents : les Caraïbes se sont jetés des falaises par villages entiers, les esclaves se sont empoisonnés par familles entières, étouffant les nouveaux-nés. »[117]

Marie-Gabriel face à l'héroïsme de Delgrès est embarrassée, trouvant finalement ce personnage à la fois trop grand et trop isolé : « Quelle épopée peut-on composer avec de tels héros devant qui le chœur du peuple n'est en apparence que silence et immobilité ? »[118] Si les héros n'ont que le suicide comme arme, ceux qui ne choisissent pas le suicide mais la survie sont-ils des lâches, des complices ? L'Antillais d'aujourd'hui n'est-il pas l'héritier de ces deux possibles, descendant des marrons mais aussi de ceux qui se sont soumis ? (Dans *Texaco*, Esternome, le père de Marie-Sophie, est affranchi pour avoir tué un marron qui tentait d'assassiner le maître.) Et pire encore, descendant aussi des

[116] Patrick Chamoiseau, « La posture du guerrier », entretien avec Marc Weitzmann, *Les Inrockuptibles*, n° 325, 12-18 février 2002, p. 32.
[117] Daniel Maximin, *L'isolé soleil*, *op. cit.*, p. 86.
[118] *Ibid.*, p. 108.

oppresseurs ? Car si Chamoiseau évite généralement cette problématique (les békés restent du côté de l'Autre, de l'extérieur et ne sont jamais inclus dans la société « authentique » et idéale antillaise), en revanche, Daniel Maximin et encore plus Maryse Condé évoquent aussi la mauvaise conscience des Blancs et leur difficulté à trouver leur place dans le monde postcolonial. Dans *L'isolé soleil*, Ève personnage secondaire écrit dans une lettre : « J'ai moi aussi des comptes à régler avec une mémoire trop blanche. J'ai peut-être échappé à deux grandes et belles aliénations, mais au prix d'un peu trop de solitude. »[119] Mais c'est surtout *Traversée de la mangrove* de Maryse Condé qui aborde cette question. Francis Sancher, le mort que veillent les habitants de Rivière-au-Sel, est un personnage mystérieux, dont l'origine n'est jamais vraiment éclaircie, mais qui prétend être le descendant d'esclavagistes sanguinaires et avoir, pour cette raison, été maudit. S'il apparaît en marginal dans la petite communauté, peu à peu tous les personnages ont affaire à lui et, autour de sa mort, vont tenter de se redéfinir, de redonner un projet à leur vie. La mémoire de ce Blanc pas tout à fait sympathique, mais jamais monolithique non plus, devient un héritage assumé. Mais lorsque la communauté reconnaît ses ambivalences et ses complexités, la possibilité de tout héroïsme est mise à mal. En effet, un héros a besoin d'une cause claire, d'un idéal à défendre. Il n'y a chez Maryse Condé d'ailleurs guère de héros. Véronique Bonnet dans sa thèse évoque deux figures « icône[s] de la mémoire brouillée »[120] des Antilles, celle du marron et celle du roi Behanzin, deux figures largement démystifiées par Maryse Condé. Dans *Moi, Tituba sorcière… noire de Salem*, Tituba passe plusieurs mois dans une communauté de marrons. Mais ceux-ci, loin d'être les héros luttant pour la liberté comme ils le prétendent, sont en fait probablement ceux qui dénoncent la tentative de révolte d'Iphigène et Tituba et causent ainsi leur mort. Dans *Les derniers rois mages*, Behanzin[121] incarne pour ses descendants un mythe originel absolu qui les remplit de fierté et semble dicter toute l'organisation de leur vie. Le fait que l'exil de Behanzin à la Martinique marque bien le point de départ de l'identité rêvée de la famille de Spéro est particulièrement lisible dans ce passage où Spéro est décrit apprenant tout sur l'Histoire du royaume du Dahomey : « il sut par cœur la généalogie des rois depuis

[119] *Ibid.*, p. 261.
[120] Véronique Bonnet, *De l'exil à l'errance*, *op. cit*., p. 130.
[121] Il n'est jamais désigné sous ce nom, Maryse Condé tout en avouant implicitement s'y référer, revendique cette fois la fiction en exergue à son roman : « Cet ouvrage est de pure fiction. Le roi dont il est question n'eut de descendance ni à la Guadeloupe ni à la Martinique », in Maryse Condé, *Les derniers rois mages*, *op. cit.*, p. 6.

Huegbaja jusqu'à ce jour de deuil de 1894 où l'œuf du monde s'était brisé en mille morceaux »[122]. La période d'avant l'exil de Behanzin est assimilée à une sorte de monde d'avant la création, paradis d'une unité primordiale. L'éclatement de l'œuf du monde, qui correspond à l'exil de Behanzin, inaugure l'Histoire et avec elle le drame de l'identité antillaise. Mais peu à peu Spéro prend conscience de l'illusion de ce mythe. Le narrateur le précède d'ailleurs pour, au moyen de l'ironie, faire comprendre au lecteur les apories de ce mythe. Tout d'abord Spéro, qui croit pendant sa jeunesse se trouver des ressemblances avec Behanzin, a la peau trop claire :

> « Justin avait apparemment cédé au goût bien guadeloupéen pour les femmes claires et épousé Marisia, née des œuvres d'un béké, ce qui fait qu'il était sorti carrément rouge de peau comme de poil. Cela l'inquiétait. Est-ce que ce signe ne pouvait pas être considéré comme une de ces difformités dont la dynastie avait horreur ? »[123]

Mais surtout le roi en exil est présenté comme vaguement ridicule et guère héroïque :

> « Il rejoignait la route de Schoelcher et l'arpentait sous un parasol que l'une ou l'autre des reines tenait grand ouvert au dessus de sa tête. Les habitants du quartier Bellevue sortaient sur le pas de leur porte et, insensibles à sa haute mine, se tordaient de rire et faisaient leurs jeux en le regardant passer. »[124]

Il a par ailleurs abandonné son fils illégitime Djéré à la Guadeloupe avant de repartir pour l'Afrique (« [il] avait si mal traité sa descendance antillaise »[125]). Non seulement le grand héros de l'Afrique ne paraît guère admirable, (en dépit du culte fervent que lui vouent ses descendants), mais en plus il semble que le lien avec sa descendance antillaise ne soit même pas vraiment attesté. C'est en tout cas ce que dit l'historien M. Bodriol :

> « Vous n'avez aucune preuve de ce que vous avancez. Si votre histoire était vraie, nous en aurions eu vent. Le prince Ouanilo a tenu le journal très fidèle des dernières années de son père. Il n'y a jamais fait mention de cette naissance. »[126]

Dans les littératures indiennes, on l'a dit, le besoin de grandes figures héroïques se faisait de toute façon moins sentir. Certes, plusieurs romans font de Gandhi un modèle et un symbole, mais il est en est de nombreux autres qui

[122] *Ibid.*, p. 23.
[123] *Ibid.*, p. 23-24.
[124] *Ibid.*, p. 22.
[125] *Ibid.*, p. 18.
[126] *Ibid.*, p. 130.

tentent de démythifier le personnage. Il est par exemple frappant de voir que *Midnight's Children* de Salman Rushdie qui raconte l'accession à l'indépendance de l'Inde n'évoque qu'incidemment la figure du Mahatma. Dans *The Great Indian Novel* de Sashi Tharoor, le personnage de Mahaguru Gangaji, calqué sur Gandhi, est loin d'incarner la sainteté et le désintéressement parfois attribués au personnage historique.[127] Quant à Nehru, on voit dans *The Moor's last Sigh* comment son héritage est détourné et finalement ridiculisé. En effet, Aires, l'oncle d'Aurora qui est en faveur de l'Empire (alors que son frère Camoens est pour l'Indépendance) décide de baptiser son chien Jawaharlal par dérision. Mais plus que cet acte (qui, produit par un anti-indépendantiste, n'est peut-être pas si étonnant), c'est le destin de ce chien qui témoigne de la distance prise par le narrateur avec toute conception idéale de l'héroïsme. Mort, le chien Jawaharlal est en effet empaillé et traîné sur des roulettes pendant de nombreuses années. De manière générale, les romans de Rushdie fourmillent de personnages rêvant d'être des héros et se disputant à propos de leur conception de l'héroïsme. Dans *Midnight's Children*, Saleem se compare et s'oppose à Shiva et à Indira Gandhi mais aussi à Cyrus-le-Grand, un ancien camarade de classe devenu le Seigneur Khusrovand, un gourou qui s'est inventé un mythe inspiré par une bande dessinée de Superman. Toutes ces versions de l'héroïsme (on pourrait en relever d'autres) se révèlent dérisoires, meurtrières ou illusoires et servent surtout à montrer que l'ère des héros est achevée.[128] Dans une interview, l'auteur évoque les véritables

[127] Notamment en Occident. En témoigne le film *Gandhi* d'Attenborough très critiqué d'ailleurs par Salman Rushdie (voir « Attenborough's Gandhi », *Imaginary Homelands*, *op. cit.*, p. 102-106). Voir également l'entretien avec Salil Tripathi dans Michael Reder (dir.), *Conversations with Salman Rushdie*, Jackson, University Press of Mississippi, 2000, p. 28-29.

[128] On le voit bien aussi dans *Shame* où le narrateur s'interroge à propos du personnage principal : « Sujet au vertige, périphérique, inversé, amoureux, insomniaque, perdu dans les étoiles, gras : quel genre de héros est-ce là ? » in Salman Rushdie, *La honte*, *op. cit.*, p. 27. *Shame*, *op. cit.*, p. 25 : « Dizzy, peripheral, inverted, infatuated, insomniac, stargazing, fat: what manner of hero is this? ». Dans *Fury*, apparaît toutefois une véritable figure d'héroïne, à vrai dire tellement parfaite qu'elle en paraît irréelle. Neela, la jeune femme magnifique qu'aime Malik, se sacrifie pour sauver la vie de celui qu'elle aime et faire cesser l'oppression d'un révolutionnaire devenu dictateur. C'est là dans toute la production de Rushdie peut-être le seul acte héroïque commis par un personnage que n'entache jamais le ridicule. Pourtant, il convient de remarquer que Neela ne meurt pas pour sauver une révolution, ni pour défendre les valeurs d'une communauté. L'homme qu'elle conduit à la mort est en fait celui qui aurait dû être un héros du peuple, une incarnation des idéaux d'une communauté. Neela l'a d'abord soutenu lorsqu'il a mené sa révolution contre le pouvoir en place. Mais une fois la victoire acquise, le libérateur est devenu un tyran. L'héroïsme de Neela signe la fin de la croyance dans les héros des indépendances. Son acte même dans sa grandeur (elle sacrifie sa vie) est une compromission : « Le président a été libéré, Bolgalam aussi. Ce salaud a voulu la remercier, il l'a qualifiée d'héroïne nationale. Elle lui a cloué le bec. Elle sentait qu'elle avait trahi la seule cause en laquelle elle avait jamais cru. Elle aidait les méchants à gagner et ça l'a tuée. » (Salman Rushdie, *Furie*, *op. cit.*, p. 283. *Fury*, *op. cit.*, p. 253 : « The president's out. Bolgalam, too. That bastard tried to thank her, called her a national heroine. She cut him short. In her own eyes she was a traitor, betraying the only cause she ever believed in. She was helping the bad guys win,

acteurs de l'Histoire indienne en des termes qui laissent clairement entendre que l'âge des héros n'est plus :

> « Toutefois, il me semblait aussi que les gens impliqués n'étaient pas de grandes figures tragiques shakespeariennes. C'étaient des clowns, des abrutis. Et il semblait que c'était peut-être ce qui définit la condition de notre époque, et pas seulement au Pakistan : ce que nous avons, ce sont des dingues et des abrutis jouant les intrigues de grandes tragédies. Il se pourrait que ce soit là la tendance du 20ème siècle. » [129]

On pourrait aussi mettre ce désintérêt ou du moins ce scepticisme envers les grandes figures héroïques sur le compte de représentations de l'Histoire spécifiquement indiennes. En effet, l'historien Surendranath Banerjea (1848-1925) et à sa suite de nombreux autres ont eu le sentiment que l'Inde avait besoin de renforcer sa conscience nationale mais ont pour cela surtout insisté sur :

> « l'ancienneté de la civilisation indienne, de son histoire, qui existait avant les invasions musulmanes. À côté d'elles, les cent cinquante années de domination britannique apparaissaient comme une péripétie relativement 'insignifiante'. L'originalité du *Ramayana* et du *Bhagavad Gita* est une marque absolue d'ancienneté, très antérieure à la civilisation européenne. Au reste, cette ancienneté s'accompagne d'une permanence culturelle et d'une continuité, certes brisée par la conquête islamique, mais qui se sont perpétuées malgré les vicissitudes de l'histoire. »[130]

Plus que la mise en valeur de faits mémorables, c'est par la relativisation d'un fait spécifique que passe l'affirmation identitaire. Aruna Srivastava note dans un article que cette conception du temps et de l'Histoire est aussi celle de Gandhi.[131] On retrouve des traces de cette conception (présentée de façon encore exagérée, voire caricaturale) aussi bien chez Rushdie que chez Arundhati Roy. Dans *Midnight's Children*, Saleem remet ainsi en perspective son histoire personnelle ainsi que celle de l'Inde indépendante :

> « Pensez à cela : dans ma version, l'histoire est entrée dans une nouvelle phase le 15 août 1947 – mais dans une autre version, cette date inévitable n'est rien d'autre qu'un instant fugitif dans l'Ère des Ténèbres, Kali-Yuga […]. Kali-Yuga […] commença le 18 février 3102 avant Jésus-Christ ; et durera au moins 432 000 ans ! Me sentant quelque peu diminué, je devrais ajouter cependant que l'Ère des Ténèbres n'est que la quatrième phase du cycle actuel Maha-Yuga qui est au total dix fois aussi long ; et, quand vous

---

and it killed her. ») L'héroïsme de Neela est en réalité plein d'ambivalence, un héroïsme qui signifie l'impossibilité de l'héroïsme.

[129] Salman Rushdie, « *Midnight's Children* and *Shame* », *Kunapipi*, vol. 7, n° 1, 1985, p. 15 : « However, it also seemed to me that the people involved were not high Shakespearean tragic figures. They were clowns, goons. And it seemed that perhaps it was a definition of the condition of our age, and this does not only refer to Pakistan, that what one has is lowns and goons playing out the plots of high tragedies. This may be the kind of flavour of the 20th century. » Ma traduction.

[130] Marc Ferro, *Histoire des colonisations. Des conquêtes aux indépendances. XIIIème-XXème siècle*, Paris, Seuil, « L'univers historique », 1994, rééd. « Points/Histoire », 1996, p. 303.

[131] Aruna Srivastava, « 'The Empire Writes Back': Language and History in *Shame* and *Midnight's Children* », *Ariel*, vol. 20, n° 4, octobre 1989, p. 66-67.

> considérez qu'il faut mille Maha-Yuga pour faire une journée de Brahma, vous verrez ce que je veux dire quand je parle de proportion. »[132]

Dans *The God of Small Things*, Chacko, qui veut « donner à Estha et Rahel le sens des proportions et une idée de la dimension historique », leur parle de la « Femme-terre » :

> « Il leur représenta la terre, qui existait depuis quatre mille six cent millions d'années, sous les traits d'une femme de quarante-six ans […]. Elle avait dépassé quarante-cinq ans – il y avait en fait huit mois de cela – au temps des dinosaures. 'Le règne de l'homme tel que nous le connaissons ne couvre que les deux dernières heures de la vie de la Femme-Terre, déclara Chacko. […]' Il leur fit remarquer combien était grandiose et mortifiante […] l'idée que toute l'histoire contemporaine, les deux Guerres mondiales, la Guerre des Rêves, la Conquête de la Lune, la science moderne, la littérature, la philosophie, la poursuite de la connaissance, tout cela tenait dans un seul battement de cils de la Femme-Terre. »[133]

Avec de telles conceptions de l'Histoire, le rôle de quelque héros que ce soit ne peut qu'être anecdotique. Bien sûr il y a une certaine ironie dans ces deux passages. Saleem, en dépit de cette prise de conscience, voudrait encore croire à l'importance de son rôle (cet épisode est l'une des étapes vers la prise de conscience de son insignifiance) et Rahel et Estha, malgré cette belle leçon sur le caractère relatif de toutes choses, ont bien du mal à y trouver une consolation lorsque le malheur les frappe. Leur insignifiance à l'échelle de l'Histoire ne fait que leur ôter le droit à la parole, mais n'allège pas leurs souffrances.

Il semble bien que la prise de conscience de plus en plus forte de l'hybridité des sociétés post-coloniales, oblige à renoncer à toute représentation idéale. Plutôt que de se réfugier dans des illusions (qui ne sont pas sans lien avec le fantasme du retour au ventre maternel évoqué plus haut), il devient nécessaire d'apprendre à se construire une identité à partir du manque, de la fracture, de la

---

[132] Salman Rushdie, *Les enfants de minuit*, *op. cit.*, p. 285-286. *Midnight's Children*, *op. cit.*, p. 194 : « Think of this: history in my version, entered a new phase on August 15th, 1947 – but in another version, that inescapable date is no more than one fleeting instant in the Age of Darkness, Kali-Yuga […]. Kali-Yuga […] began on Friday, Febuary 18th, 3102 B.C.; and will last a mere 432,000 years! Already feeling somewhat dwarfed, I should add nevertheless that the Age of Darkness is only the fourth phase of the present Maha-Yuga cycle, which is, in total, ten times as long; and when you consider that it takes a thousand Maha-Yugas to make just one Day of Brahma, you'll see what I mean about proportion. »

[133] Arundhati Roy, *Le dieu des petits riens*, *op. cit.*, p. 84. *The God of Small Things*, *op. cit.*, p. 53-54 : « He made them imagine that the Earth – four thousand six hundred million years old – was a forty-six-year-old woman […]. She was over forty-five – just eight months ago – when dinosaurs roamed the earth. 'The whole of human civilization as we know it,'Chacko told the twins, 'began only *two hours* ago in the Earth Woman's life. […]' It was an awe-inspiring and humbling thought, Chacko said […] that the whole of contemporary history, the World Wars, the War of Dreams, the Man on the Moon, science, literature, philosophy, the pursuit of knowledge – was no more than a blink of the Earth Woman's eye. »

défaite. Non une littérature de héros, mais une littérature de vaincus. L'hybridité étant la conséquence de la défaite, une littérature de l'hybridité ne peut négliger cette origine. S'il veut reconstituer le passé, l'écrivain devra se pencher non seulement sur les actes de résistance, mais aussi sur les moments où de nouvelles formes s'élaborent, non pas sur des refus, des résistances nobles (qui ont d'ailleurs échoué), mais bien sur les interactions qui suivent ces échecs à se protéger de l'Autre. À cet égard, on peut suivre l'historien Pierre Guillaume qui affirme :

> « Vilipender sans larges nuances la période coloniale est, pour l'ex-colonisé, se prétendre l'héritier des seuls âges pré-coloniaux ; c'est se masquer la nature même de sa civilisation actuelle qui est née d'un métissage. La conquête coloniale, qui a abouti à la définition de tel ou tel pays, est plus importante pour sa vie nationale, que les conflits qui, jadis, ont opposé dans la même zone, des empires autochtones ; l'apparition d'une administration moderne est aussi intéressante que la survie de la chefferie traditionnelle. »[134]

En même temps, même lorsqu'il y a conscience de cette situation, on trouve dans la plupart des œuvres une réelle tension entre le fantasme d'une figure à admirer, voire à imiter et la conscience qu'une telle figure n'existe pas ou en tout cas ne saurait à elle seule représenter un idéal. L'inconfort de l'hybride est inévitable : parce qu'un héros est un personnage qui porte à son incandescence les valeurs d'une société, sa bâtardise lui interdit une identification totale. À lui, le roturier, l'illégitime, ne restent que les oppositions détournées, la survie par tous les moyens, la sagesse inconfortable du doute.

[134] Pierre Guillaume, *Le monde colonial XIX^{ème}-XX^{ème} siècle*, 1994, cité par Michel Beniamino, *La francophonie littéraire*, *op.cit.*, p. 268.

« On ne racontera plus jamais une histoire comme si ce devait être la seule »[135]

« Chez nous les histoires poussent comme des champignons, elles imitent la luxuriance de la jungle. »[136]

3. Contre l'Histoire : les tresses d'histoires

Les romanciers postcoloniaux sont mal à l'aise face à l'Histoire. Se présentant souvent comme le récit des vainqueurs, celle-ci leur offre en effet difficilement un fondement acceptable pour l'élaboration d'une identité hybride assumée. Les auteurs vont donc chercher à élaborer un autre rapport à l'Histoire, plus complexe, qui rende davantage justice au multiple et au contradictoire, caractéristiques de l'hybridité. Contre l'Histoire et ses tentations unifiantes, un entrelacement d'histoires. Une fois de plus, l'accent est mis sur la relation, la tension et la plurivocité.

Avec la fin des grands héros ou du moins leur questionnement, avec le sentiment d'être restés en dehors de l'Histoire, comment ne pas s'interroger sur ce qui reste : des hommes et des femmes sans gloire et sans Histoire (reconnue), des faibles, des victimes, des impuissants ? Il va donc s'agir d'opposer à l'Histoire, les histoires (cette opposition est souvent rendue en anglais à travers le jeu de mots *his/story* et parfois *his/her/story*). Retrouver et relier les histoires est le moyen choisi par une grande part des auteurs étudiés pour combattre l'effacement de l'Histoire. C'est ce qu'affirme Édouard Glissant dans *Le discours antillais* : « Se battre contre l'un de l'Histoire, pour la relation des histoires, c'est peut-être à la fois retrouver son temps vrai et son identité : poser en des termes inédits la question du pouvoir. »[137]

Antonio Gramsci a introduit le terme de « subalterne » dans l'historiographie pour aborder la question de ces groupes soumis à la domination de certaines classes sociales. D'après lui l'Histoire des « subalternes » (paysans, travailleurs, etc.) serait tout aussi importante que celle des autres groupes mais

[135] John Berger cité par Arundhati Roy, *Le dieu des petits riens*, *op. cit.*, p. 13. *The God of Small Things*, *op. cit.*, s.n.p. (4 pages avant la p.1) : « Never again will a single story be told as though it's the only one. » et par Abdourahman Waberi, *Transit*, *op. cit.*, p. 11.
[136] Sony Labou Tansi, *Les yeux du volcan*, Paris, Seuil, 1988, p. 143.
[137] Édouard Glissant, *Le discours antillais*, *op.cit.*, p. 276.

aurait été négligée au profit de ceux-ci. Les historiens post-coloniaux, et notamment le groupe « Subaltern Studies », ont repris et adapté ces théories. Ainsi le groupe « Subaltern Studies » a-t-il dénoncé l'influence d'un certain élitisme bourgeois sur l'historiographie indienne. Ranajit Guha, membre de ce groupe d'historiens, a tenté de montrer que les résistances des « subalternes » à la domination coloniale, parce qu'elles étaient différentes de celles des élites, n'avaient pas été enregistrées ou en tous cas avaient été mal comprises par l'Histoire.[138] Gayatry Spivak, s'est beaucoup intéressée à ces travaux, même si elle leur a fait quelques objections. Ainsi, dans son article désormais fameux « Can the Subaltern speak ? »[139], elle souligne (en dépit des précautions de Guha) le caractère essentialiste de cette représentation et met en doute la possibilité d'une réelle autonomie des subalternes, et notamment de leur capacité à produire un discours entièrement déconnecté des discours dominants. Toutefois alors qu'elle concluait dans l'article de 1988 que « le subalterne ne peut pas s'exprimer » (« *the Subaltern cannot speak* »), elle se montre autrement plus nuancée dans la version de 1995, envisageant des pistes permettant de sortir de l'impasse.

Il n'est guère possible de considérer que les romans postcoloniaux donnent réellement la parole aux « subalternes ». Les analyses de Spivak pourraient au contraire parfois servir à montrer comment les discours romanesques masquent les sujets qu'ils mettent en scène. Comment par exemple croire que Padma dans *Midnight's Children* est l'expression authentique de la femme du Tiers monde ? Pour autant, il est certain que les auteurs postcoloniaux ont à cœur de mettre en scène les petits, les opprimés, les oubliés de l'Histoire. Non pas tant pour proposer une vision de l'Histoire plus authentique – ce serait de toute façon illusoire – mais pour souligner la complexité de l'Histoire, rappeler qu'elle n'est qu'un récit ordonné à partir de multiples sources.

Avec *The God of Small Things* Arundhati Roy annonce dès le titre que son roman ne s'intéresse guère aux grandes figures. S'il existe des héros, ils sont du

[138] Voir Ranajit Guha, *Subaltern Studies*, Delhi, Oxford University Press, 1982, t. 1, cité par Gayatri Chakravorty Spivak, *A Critique of Postcolonial Reason. Toward a History of the Vanishing Present*, Cambridge (Massachussets)/London, Harvard University Press, 1999, p. 270.

[139] Gayatri Chakravorty Spivak, « Can the Subaltern Speak ? » in Cary Nelson et Lawrence Grossberg (éd.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, London, Macmillan, 1988, repris partiellement dans Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin (dir.), *The Post-Colonial Studies Reader*, *op. cit*. L'article est par ailleurs repris et développé dans *A Critique of Postcolonial Reason. Toward a History of the Vanishing Present*, *op. cit.*, p. 269-311.

côté de « Grand Dieu », des grands événements et de la « Grande Histoire » ; le roman lui s'attache à « Petit Dieu » et aux petits riens. Rahel, Estha, Ammu et Velutha qui appartiennent aux petits riens, à ceux que l'on peut oublier, ont quelque chose en eux de « Petit Dieu », ce dieu qui n'a guère les allures d'un héros :

> « Alors Petit Dieu lance un rire qui sonne un peu creux et s'éloigne gaiement sur une pirouette. Comme un gosse de riches en short. Il sifflote, donne des coups de pieds dans les cailloux. Sa fragile exultation est à la mesure de l'insignifiance relative de son malheur. Et il se faufile dans le regard des gens et leur donne une expression exaspérante. »[140]

Dans le roman, Arundhati Roy, grâce à un jeu d'images qui reviennent sans cesse, mais combinées différemment, compare toutes sortes de situations. Alors que les différents personnages sont issus de classes sociales très diverses, tous sont pris dans des réseaux de relations qui font parfois d'eux des dominés, parfois des dominants. Certains sont plus exposés, plus vulnérables, mais tous connaissent des trajectoires qui les exposent à être des exclus. Femmes, intouchables, colonisés, tous sont dans une certaine mesure réduits au silence, privés d'autonomie. Arundhati Roy est particulièrement adroite à tisser les multiples fils de son récit. Les jeux d'échos et de répétitions lient non seulement les destins des jumeaux, d'Ammu et de Velutha, mais aussi ceux des autres personnages. Ainsi, si Baby Kochamma déteste Ammu et les jumeaux, c'est parce que ceux-ci lui ressemblent : ils sont des marginaux qui n'ont pas de place dans la société. Comme Ammu, Baby est une « femme sans homme », comme les jumeaux elle n'est « pas chez elle » dans la maison d'Ayemenem. Ammu fait également écho à Margaret Kochamma : comme celle-ci, elle a divorcé après avoir eu des enfants, comme celle-ci, elle aimerait devenir enseignante. La différence réside dans le fait que ce qui est acceptable pour une Anglaise ne l'est pas pour une Indienne dans ce contexte. Mammachi, comme Ammu, est battue par son mari. Il conviendrait également de relever toutes les expressions qui reviennent pour caractériser des éléments *a priori* très différents. L'histoire qui est racontée dans le roman est en fait une tresse d'histoires où chaque fil n'a de sens que dans son rapport aux autres, dans la manière dont il leur répond, dont éventuellement il leur ressemble. Chacko explique ainsi à Rahel et Estha qu'ils

[140] Arundhati Roy, *Le dieu des petits riens*, *op. cit.*, p. 39-40. *The God of Small Things*, *op. cit.*, p. 19 : « So Small God laughed a hollow laugh and skipped away cheerfully. Like a rich boy in shorts. He whistled, kicked stones. The source of his brittle elation was the relative smallness of is misfortune. He climbed into people's eyes and became an exasperating expression. »

sont tous (en tant qu' « anglophiles ») : « Mis dès le départ sur le mauvais chemin, coupés de leur passé, incapables de revenir sur leurs pas parce que leurs empreintes avaient été effacées. »[141] En utilisant le motif des empreintes effacées pour caractériser la perte d'Histoire des peuples colonisés, se rend-t-il compte qu'il fait alors allusion aux intouchables qui, jusqu'à l'époque de Gandhi, devaient effectivement effacer leurs empreintes derrière eux avec un balai ? Paradoxalement, alors qu'il se montre très prolixe sur le sujet des relations dominants/dominés (il se revendique également marxiste), il se montre tout à fait incapable de voir les analogies avec les situations de ses proches (il ne s'interroge jamais non plus sur la nature des relations qu'il entretient avec ses employé(e)s en tant que chef d'entreprise). Peut-être est-ce parce que ses raisonnements demeurent généralement très théoriques, riches en allégories certes, mais manquant souvent de lien à la réalité concrète. Ses longs développements sur la « maison de l'Histoire » ou sur la « femme-terre », qui l'enthousiasment lui-même, ne lui sont d'aucun secours face aux événements. Il est insensible à ceux que l'Histoire néglige (il abuse de ses employées, Velutha ne l'intéresse pas, il est la cause du destin tragique d'Ammu et des jumeaux), il est incapable de garder le sens des proportions (« il voulait donner à Estha et Rahel le sens des proportions et une idée de la dimension historique – choses qui dans les semaines à venir allaient lui faire, à lui, cruellement défaut »[142]). À aucun moment, le roman ne cherche à métamorphoser les victimes et les faibles en héros glorieux, mais il veut simplement rappeler que leur humanité et leurs souffrances font aussi partie de l'Histoire. Que souvent leur résistance ne fut pas frontale, mais détournée, passant par l'infime, bien plus que par le haut fait. Le ton chez Arundhati Roy est toutefois assez pessimiste. La situation des « petits » paraît témoigner de l'échec de l'hybridité. En effet, la société du Kerala telle qu'elle est décrite dans le roman est réellement une société hybride, dont les structures ont apparemment été modifiées par la colonisation et plus largement par l'influence de l'Occident. Chacko, de retour d'Oxford, interdit à son père de battre sa mère ; Velutha, l'intouchable, est un marxiste (et donc devrait au moins dans ce milieu échapper à la hiérarchie des castes, qui n'est pas acceptée entre travailleurs) ; la famille Ipe est chrétienne depuis bien avant la colonisation (et donc ne devrait pas accorder

[141] *Ibid.*, p. 82. *GST*, p. 52 : « Pointed in the wrong direction, trapped outside their own history, and unable to retrace their steps because their footprints had been swept away. »
[142] *Ibid.*, p. 84. *GST*, p. 53 : « Then, to give Estha and Rahel a sense of historical perspective (though perspective was something which, in the weeks to follow, Chacko himself would sorely lack) ».

non plus d'importance aux castes) ; Chacko est marxiste (et donc ne devrait pas exploiter ses employées, ni abuser d'elles) ; Chacko a fait un mariage mixte (et donc devrait pouvoir comprendre sa sœur). Et pourtant, tous ces changements, dont on aurait pu attendre qu'ils permettent une amélioration des conditions de vie des ouvriers, des femmes ou des intouchables, se révèlent superficiels. Derrière les apparences demeurent les préjugés. Les méfaits de l'influence occidentale sont bien là (pollution, perversion des rites, etc.), mais ses possibles bienfaits ne se sont pas réalisés, restent illusoires. Ceux qui incarnent une hybridité positive (les jumeaux, capables de jongler avec les références culturelles comme avec la langue ; Velutha qui a pu apprendre la menuiserie auprès d'un Allemand et se révèle artiste ; Ammu qui a la force de n'accepter aucune barrière) sont détruits par une société à l'hybridité manquée (le choc de la colonisation n'a entraîné aucune réflexion de profondeur, les seuls vrais changements sont des dégradations, les évolutions de mœurs ne sont qu'illusion.) Arundhati Roy semble ainsi affirmer que l'hybridation provoquée par la colonisation n'a guère changé le statut des dominés, des « subalternes ». Pourtant à l'intérieur de ce discours général, plusieurs éléments nuancent cette affirmation. En effet, pendant leur enfance, Rahel et Estha témoignent de l'immense richesse de leur culture hybride ainsi que de la liberté qu'elle peut offrir ; Ammu et Velutha pendant treize nuits refont le monde ; Sophie Mol et les jumeaux, passées les premières méfiances, deviennent amis et échangent beaucoup sur leurs vies respectives. Et surtout, les multiples transgressions – mêmes minimes – des hybrides témoignent d'un extraordinaire instinct de vie et de liberté, qui, s'il est finalement réprimé, n'en garde pas moins une certaine grandeur, alors même qu'il est celui des « petits ».

L'œuvre de Salman Rushdie, qui s'attaque aux mêmes questionnements, diffère toutefois sensiblement de celle d'Arundhati Roy dans la façon de les aborder. *A priori*, l'auteur de *Midnight's Children* semble vouloir lui aussi donner une voix à ceux qui d'habitude n'en ont pas. Dans ce roman, il propose une interprétation de l'Histoire qui, au lieu de partir des grands événements pour en envisager les conséquences sur la vie des individus, fait le parcours inverse en expliquant les grands évènements à partir de destins particuliers. L'Histoire ne serait que le produit de multiples histoires.[143] Pour Rushdie, l'écrivain a réellement

[143] Uma Parameswaran a écrit à propos de ce roman que : « Rushdie semble aussi vouloir se moquer des histoires traditionnelles qui ne sont souvent rien d'autre que des biographies de rois et de généraux. Le roman semble vouloir montrer que l'autobiographie d'un individu moyen contient l'Histoire en même temps qu'elle y participe. » (Uma Parameswaran, « Handcuffed to History:

pour mission d'offrir un discours concurrent aux versions officielles des faits (« la littérature peut, et peut-être doit, faire mentir les faits officiels »[144]). L'une des stratégies consiste à insister sur la multiplicité des versions, des interprétations et plus généralement des visages de l'Inde, à s'intéresser à ceux qui d'habitude ne font pas l'Histoire (c'est-à-dire ne sont pas perçus comme faisant l'Histoire). Là encore, les héros ne sont souvent que des faibles, des hommes perdus ou passifs (notamment Saleem dans *Midnight's Children*, Omar dans *Shame*, Moraes, le descendant de Boabdil, dans *The Moor's last Sigh*).[145] Toutefois, le projet de Rushdie n'est pas de faire l'Histoire des opprimés ou des « subalternes ». Neil Ten Kortenaar le rappelle : « C'est le projet des historiens des *Subaltern Studies* (voir Guha et Spivak) ; ce n'est pas celui de Rushdie. »[146] S'il s'intéresse aux marginaux (qui chez Rushdie le sont toujours à cause de leur hybridité), c'est surtout parce qu'ils sont dans une position leur permettant (selon lui) de mieux voir et de mieux comprendre les événements.[147] C'est au fond leur regard, plus que leur Histoire, qui paraît digne d'attention. Et d'ailleurs ces « petits » ne le sont pas vraiment : Saleem se prend pour l'incarnation du dieu Ganesh en même temps qu'il se voit à l'image de l'Inde ; Moraes et Omar ont des destins exceptionnels. Et tous ces personnages sont très directement liés aux grands événements de l'Histoire. Ce qu'ils apportent, ce n'est pas un changement de sujet de l'Histoire

---

Salman Rushdie's Art », *Ariel*, vol. 14, n°4, octobre 1983, p. 41 : « Rushdie also seems to spoof traditional histories for often being no more than biographies of kings and generals. The novel seems to say that the autobiography of a common man contains and participates in the making of history. » Ma traduction.)

[144] Salman Rushdie, *Imaginary Homelands*, *op. cit.*, p. 14 : « literature can, and perhaps must, give the lie to official facts » Ma traduction.

[145] Ainsi le narrateur de *Shame* oppose son récit qui raconte l'histoire des faibles à celui de l'Histoire qui les néglige : « L'Histoire est une sélection naturelle. Des versions du passé, semblables à des mutants, luttent pour dominer ; de nouvelles espèces de faits apparaissent et de vieux sauriens de vérités vont se coller au mur, les yeux bandés et fument leur dernière cigarette. Seules les mutations des forts survivent. Les faibles, les anonymes, les vaincus laissent peu de traces ; l'emplacement d'un champ, un fer de hache, des contes populaires, des pots brisés, des tertres funéraires, le souvenir de la beauté de leur jeunesse. L'Histoire n'aime que ceux qui la dominent : c'est une relation d'esclavage mutuel. Il n'y a pas de place là-dedans pour des Rosettes ; ou, selon le point de vue d'Isky, pour des gens comme Omar Khayyam Shakil. » Salman Rushdie, *La honte, op. cit.*, p. 142. *Shame*, *op. cit.*, p. 124 : « History is natural selection. Mutant versions of the past struggle for dominance; new species of fact arise, and old, saurian truths go to the wall, blindfolded and smoking last cigarettes. Only the mutations of the strong survive. The weak, the anonymous, the defeated leave few marks: field-patterns, axe-heads, folk-tales, broken pitchers, burial mounds, the fading memory of their youthful beauty. History loves only those who dominate her: it is a relationship of mutual enslavement. No room in it for Pinkies; or in Isky's view, for the likes of Omar Khayyam Shakil. »

[146] Neil Ten Kortenaar, « *Midnight's Children* and the Allegory of History », *Ariel*, vol. 26, n° 2, avril 1995, p. 42 : « That is the project of the Subaltern Studies historians (see Guha and Spivak); it is not Rushdie's. » Ma traduction.

[147] Voir par exemple Salman Rushdie, *La terre sous ses pieds*, *op. cit.*, p. 48 : « Les seules personnes qui voient la totalité du tableau, murmura-t-il, sont celles qui sortent du cadre. »*The Ground beneath her Feet*, *op. cit.*, p. 43 : « 'The only people who see the all picture,' he murmured, 'are the ones who step out of the frame.' »

(l'Histoire des humbles à la place de celle des grands événements), mais bien un changement de perspective sur les grands évènements. Certes, ce changement de perspective peut affecter la nature des grands évènements, mais ceux-ci demeurent au centre. D'ailleurs ni Rosette, ni Omar évoqués dans la citation précédente ne sont au centre du roman, ils restent sur ses marges, mais proposent leur interprétation des événements centraux que sont les luttes pour le pouvoir d'Iskander Harappa et de Raza Hyder.[148] Comme je l'ai évoqué, le regard de ces personnages sur les grands événements peut toutefois en changer la nature. En effet, toute perspective subjective implique des choix, des biais, des distorsions. Raconter, c'est toujours déformer et d'une certaine manière, même avec tout le désir d'objectivité et d'impartialité possible, c'est toujours imaginer. Dans *Midnight's Children*, Saleem, considérant l'Histoire de l'Inde, explique la plupart des événements par rapport à sa propre personne. Il réécrit l'Histoire à partir d'un parti-pris égocentrique, qui lui a été dicté par une lettre de Nehru envoyée à l'occasion de sa naissance : « Vous êtes le plus jeune à porter le visage antique de l'Inde qui est éternellement jeune. Nous veillerons sur votre vie avec la plus grande attention ; elle sera, d'une certaine façon, le miroir de la nôtre. »[149] Sa version des faits est littéralement ex-centrique[150], mais elle ne vise pas à emporter l'adhésion, bien plutôt à remettre en cause les versions du centre.

Dans l'œuvre de Chamoiseau, on l'a dit, il y a toute une ambivalence, une certaine contradiction entre un désir d'affirmer une parole communautaire, et donc anonyme, et l'attirance irrésistible des figures de héros. *Chronique des sept misères* est certainement le roman de Chamoiseau dans lequel il semble renoncer le plus nettement à considérer les grandes actions pour s'intéresser aux petits riens. Et pourtant, là encore, il apparaît que le projet initial a été débordé par d'autres considérations. Dans *La créolité. Espace de création*, Delphine Perret cite un entretien dans lequel Chamoiseau aurait avoué avoir voulu avec *Chronique des sept misères* exprimer le « magma collectif » de la communauté martiniquaise,

[148] Dans *The Ground beneath her Feet*, Rai raconte incidemment sa vie, mais essentiellement dans sa relation à celle quasi mythique des deux grands personnages que sont ses amis, Vina et Ormus.

[149] Salman Rushdie, *Les enfants de minuit*, *op. cit.*, p. 179. *Midnight's Children*, *op. cit.*, p. 122 : « You are the newest bearer of that ancient face of India, which is also eternally young. We shall be watching over your life with the closest attention; it will be, in a sense, the mirror of our own. »

[150] En attribuant à ses actes les plus insignifiants un pouvoir sur l'Histoire, il prétend que même un individu *a priori* sans importance peut jouer un rôle décisif, les marges participent aussi de l'Histoire. Ce n'est pas Indira qui est l'Inde, comme le proclame le slogan « India is Indira », mais Saleem qui est à l'image de l'Inde (voir la leçon de géographie humaine avec Emil Zagallo) et réciproquement. En même temps, ce type d'interprétation des événements ne manque pas de paraître quelque peu original, excentrique donc.

mais avoir eu le sentiment au fur et à mesure de l'écriture que « c'était incompréhensible » et avoir finalement « un peu réorganisé les choses autour de Pipi, alors que ce n'était pas cela au départ »[151]. Mais si l'on fait abstraction de cette tension toujours présente, il demeure évident que ce qui intéresse l'auteur, ce sont les réseaux, les relations qui permettent la fondation d'une communauté. De *Chronique des sept misères* à *Biblique des derniers gestes*, tous les romans de l'auteur sont constitués d'une multitude de récits s'enchevêtrant (*L'esclave vieil homme et le molosse* n'échappe pas tout à fait à cela, mais il faut reconnaître qu'il demeure un texte à part). Dans *Texaco*, l'arrivée de l'urbaniste, appelé « le Christ », est racontée à travers quatre témoignages différents. Esternome enseigne à Marie-Sophie qu'il ne saurait être possible de parler d'Histoire au singulier :

> « Oh ! Sophie ma doudoune, tu dis 'l'Histoire', mais cela ne veut rien dire, il y a tellement de vies et tellement de destins, tellement de tracées pour faire notre seul chemin. Tu dis l'histoire, moi je dis *les histoires* : celle que tu crois tige-maîtresse de notre manioc n'est qu'une tige parmi charge d'autres… »[152]

Si dans leur grande majorité, les personnages peuvent paraître quelque peu unidimensionnels, c'est parce que le véritable personnage est la communauté à laquelle chacun participe. Dans *Texaco*, c'est bien l'En-ville qui est l'héroïne et non simplement Marie-Sophie. Or, l'En-ville c'est aussi, explique le vieux Nègre de la Doum : « le goulot où nos histoires se joignent. » [153] Pendant l'esclavage, l'Histoire écrasait de silence les histoires des esclaves. Avec l'abolition, les esclaves qui quittent l'habitation pour entamer l'épopée du noutéka[154], peuvent enfin inscrire leur histoire dans le courant des histoires :

> « Sophie, c'était quitter leurs histoires, pour baille-descendre dans notre histoire. Mais leurs histoires à eux continuaient, et notre part prenait comme ça une autre courbe. Pense aux courbes. Les caraïbes vivaient une courbe. Les mulâtres avaient une courbe à eux, et les békés appuyaient sur une autre, et le tout frémissait de l'Histoire que les bateaux de France jour après jour débarquaient à Saint-Pierre. »[155]

[151] Patrick Chamoiseau, entretien avec Alain Bullo, in Alain Bullo, *Patrick Chamoiseau :* Chronique des sept misères*, de l'oralité à l'écriture*, Tesi di laurea, Universita degli studi di venezia Ca'Foscari, 1993-1994, cité par Delphine Perret, *La créolité. Espace de création*, *op. cit.*, p. 234.
[152] Patrick Chamoiseau, *Texaco*, *op. cit.*, p. 117.
[153] *Ibid.*, p. 375.
[154] Esternome, Ninon et d'autres se retirent sur les mornes et tentent de créer une société autonome. Voir p. 159-179.
[155] *Ibid.*, p. 159-160.

L'Histoire n'existe pas, il n'y a que les histoires qui tressées, mises en relation peuvent dire la réalité d'un peuple : « Toutes les histoires sont là, mais il n'y a pas d'Histoire. »[156]

Dans *Biblique des derniers gestes*, c'est d'abord la genèse de l'agonie de Balthazar qui connaît de multiples versions (désignées par « déjà pour un », « pour deux, trois et quatre », « pour cinq », etc.), mais de nombreux autres épisodes connaissent de multiples variations. Par ailleurs, le personnage de Balthazar lui-même semble être constitué d'une multitude de vies. Sa complexité vient de ce qu'il se constitue, s'invente lui-même à travers tous ceux qu'il rencontre, aime ou combat et qui « sédimentent » en lui. (À cet égard, Balthazar n'est pas sans évoquer le Saleem de *Midnight's Children*, qui lui aussi est constitué de tous ceux qui « coulent en lui »[157].) Non seulement, il est capable d'apprendre des autres, de s'enrichir de leurs histoires, mais il est lui-même constitué de tous les discours qui l'évoquent :

> « L'évocation de Bodule-Jules devint une vague silencieuse, comme une partition majeure qui composait de manière erratique la vie pour le moins insolite du grand indépendantiste. Il aurait fallu comme un réceptacle de notre conscience insue, une antenne réceptrice de notre ombre collective, un point focal capable de recevoir tout cela, et (sans rien trier ni ordonner) d'en sédimenter une vision de cet homme – cet homme à la fois dérisoire à l'extrême et surprenant toujours. Et même si cela avait été possible, qui aurait voulu le faire et à quoi cela aurait-il bien pu servir ? »[158]

Ce projet impossible, qui seul rendrait justice à la figure de Balthazar – qui n'est finalement rien d'autre que l'expression de l'utopie collective du peuple créole – est bien sûr l'idéal inatteignable dont rêve le marqueur de paroles. En racontant l'épopée de Balthazar (composée des multiples témoignages et sources disponibles[159]), l'auteur tente de raconter non pas l'épopée d'un seul mais celle

---

[156] *Ibid.*, p. 376. Avec *L'esclave vieil homme et le molosse*, il peut sembler qu'un tournant est effectué. Pourtant, si le texte se concentre sur un seul personnage et non sur une communauté, ce dernier est toutefois plus une icône ou un symbole qu'un individu. Son histoire est d'ailleurs à lire dans de multiples histoires : « Ainsi m'est parvenue l'histoire de cet esclave vieil homme. Une histoire à grands sillons d'histoires variantes, en chants de langue créole, en jeux de langue française. » Patrick Chamoiseau, *L'esclave vieil homme et le molosse*, *op. cit.*, p. 18.

[157] Voir *Les enfants de minuit*, *op. cit.*, p. 55 : « 'Les choses et les personnes ont une façon à elle de couler les unes dans les autres. […]' Et Padma coule en moi. Comme l'histoire s'écoule de mon corps fissuré, mon Lotus coule en moi, doucement, avec son côté terre à terre, sa superstition paradoxale, son amour contradictoire pour le fabuleux ». *Midnight's Children*, *op. cit.*, p. 38 : « 'Things – even people – have a way of leaking into each other […]' … And certainly Padma is leaking into me. A history pours out of my fissured body, my lotus is quietly dripping in, with her down-to-earthery, and her paradoxical superstition, her contradictory love of the fabulous ».

[158] Patrick Chamoiseau, *Biblique des derniers gestes*, *op. cit.*, p. 30.

[159] Le narrateur explique ainsi l'importance et la valeur des multiples versions d'un seul fait : « L'entassement des versions, très souvent délirantes, cachait pour ce conteur une raison secrète dont je dus convenir. Elles soulignaient l'importance de l'événement. La parole ne dit jamais 'c'est important, mes amis', elle ressasse et entasse sous différents registres que l'on aurait tort de

d'une multitude. Le marqueur de paroles confie dans ses « notes d'atelier et autres affres » :

> « Plus qu'à un homme, j'étais confronté à un système ouvert. Une interaction de faits, d'évènements, de sensations, de paroles, de gestes, dont l'architecture était mouvante, incertaine, modifiable par l'irruption d'un élément nouveau qui mettait en relief une composante ancienne. J'écrivais sans fermer quoi que ce soit. […] J'allais dedans. Je voulais me maintenir ainsi, dans le remous de cette histoire-histoires qui se développait. »[160]

Texaco avait pour héroïne la ville créole avec ses habitants dans toute leur diversité, dans *Biblique des derniers gestes*, c'est Balthazar qui incarne tout un monde ; dans les deux, l'Histoire est rejetée au profit des histoires, de la richesse de leurs contradictions et de leurs incertitudes.

Chez Maryse Condé, on l'a dit, l'héroïsme est assez largement moqué et l'Histoire des héros perçue comme une chimère, un fantasme vain. Dans *La vie scélérate*, Claude, la narratrice, imagine l'histoire qu'elle pourrait écrire :

> « Peut-être faudrait-il que je la raconte, cette histoire ? Avec risque de déplaire et de choquer, peut-être faudrait-il que moi, à mon tour, je paie ma dette ? Ce serait une histoire de gens très ordinaires qui à leur manière très ordinaire n'en avaient pas moins fait couler le sang. […] Il faudrait que je la raconte et ce serait mon monument aux morts à moi. Un livre bien différent de ceux ambitieux qu'avait rêvé d'écrire ma mère : 'Mouvements révolutionnaires du monde noir' et tutti quanti. Un livre sans grands tortionnaires ni somptueux martyrs. Mais qui pèserait quand même son poids de chair et de sang. Histoire des miens. »[161]

L'Histoire sera à la mesure de l'histoire familiale, une Histoire de la proximité et de l'intime, une Histoire débarrassée des grandeurs épiques. Dans un entretien avec Françoise Pfaff, Maryse Condé avoue avoir donné à sa narratrice l'identité de sa fille pour se permettre de s'inclure dans le récit avec une certaine distance et moquer ses propres illusions.[162] Thécla qui avait rêvé d'écrire des livres tels 'Mouvements révolutionnaires du monde noir' serait donc une allusion à Maryse Condé et à ceux de sa génération. *La vie scélérate* serait alors une réflexion sur cette ambivalence par rapport à l'Histoire : un désir de grande Histoire avec héros et hauts faits remplacé peu à peu par une Histoire des « sans histoire ». Pourtant,

---

repousser sans en quérir les symboliques secrètes. Mais l'on aurait tout aussi tort, en s'immergeant dans un de ces récits, de lui allouer une signification autre que celle d'un bavardage pour le moins insensé. Le sens était global. Les symboliques gisaient dans les interactions de toutes les versions. » *Ibid.*, p. 233-234.

[160] *Ibid.*, p. 762. On peut lire également p. 332 : « M. Balthazar Bodule-Jules m'exaltait, m'emplissait d'une connaissance de ce temps, de ce monde, de ces hommes, de cette Martinique, de tout ce qu'une génération avait sans doute vu ou vécu, de ces peuples oubliés, de ces femmes extraordinaires, de ce jeu des passions qui possèdent nos esprits. »

[161] Maryse Condé, *La vie scélérate*, *op. cit.*, p. 340.

[162] Voir Françoise Pfaff, *Conversations with Maryse Condé*, *op. cit.*, p. 69.

si ce roman paraît alors témoigner des mêmes difficultés que le parcours de Chamoiseau, il faut bien dire que dans la plupart des romans de Maryse Condé le choix paraît clair. Peut-être parce que l'auteure guadeloupéenne est de manière générale plus individualiste[163] et moins tentée de parler au nom d'une communauté, ses romans traitent surtout de l'évolution psychologique de personnages qui ne se veulent emblématiques de rien. Véronica (*En attendant le bonheur*), Zek et Marie-Hélène (*Une saison à Rihata*), Tiyi (*La colonie du nouveau monde*), Marie-Noëlle (*Desirada*), Rosélie (*Histoire de la femme cannibale*) ou Spéro (*Les derniers rois mages*) sont tous des personnages complexes, souvent assez médiocres et s'interrogeant sur le sens de leur vie personnelle. On notera qu'ils ne sont pas non plus posés en représentants du peuple ou des opprimés, ni même d'ailleurs de leur communauté. Bien au contraire, beaucoup de ces personnages avouent une origine bourgeoise et « non exemplaire ». (Véronica dans *En attendant le bonheur* dit « je ne suis pas une underdog. À ma façon, *born with a silver spoon*. »[164] Maryse Condé, en s'intéressant à des marginaux, des personnages n'ayant pas de place claire dans la société, s'inscrit paradoxalement dans une démarche inverse de celle de Chamoiseau. Elle exploite la paratopie de ses personnages de manière très différente. En effet, alors que l'auteur martiniquais fait aussi de la marginalité un thème essentiel, il l'utilise afin de renverser la notion de centre avec des vues politiques assez précises (l'écrivain se veut militant, engagé dans sa communauté). Les marginaux de Maryse Condé témoignent surtout de la difficulté à « faire son chemin » en tant qu'individu (l'écrivain est seul dans le monde et doit trouver sa voix personnelle). Les anti-héros que sont les personnages de Condé le sont à cause de leur hybridité. Partagés entre plusieurs appartenances, ils sont incapables de prendre parti. Certains font jouer causes féministes contre causes raciales, intérêt personnel contre intérêt communautaire, l'amour pousse également souvent à refuser les partis-pris idéologiques. Sans être réellement des « petits » au sens social, les personnages condéens sont historiquement insignifiants parce qu'ils refusent les coups d'éclat et préfèrent avancer au coup par coup dans des trajectoires identitaires très personnelles (et donc qu'aucun combat ne saurait incarner). Tituba (*Moi, Tituba sorcière… noire de Salem*) est peut-être la seule qui pourrait

[163] D'après Nathalie Schon, la littérature guadeloupéenne est de manière générale « bien plus tournée vers l'introspection » (*L'auto-exotisme dans les littératures des Antilles françaises*, *op. cit.*, p. 18).
[164] Maryse Condé, *En attendant le bonheur*, *op. cit*., p. 46. En italiques dans le texte.

jouer un rôle de symbole collectif. En effet, le modèle de ce personnage est une figure historique avérée, mais qui n'apparaît que brièvement dans les annales de l'Histoire. En la réhabilitant, Maryse Condé est certainement tentée de redonner une Histoire aux esclaves des Caraïbes, mais on note tout de suite que celle qui pourrait fournir une vraie figure d'héroïne apparaît bien plus comme une victime, oubliée par l'Histoire, sans cesse trahie par les siens et incapable de réaliser aucune révolte d'ampleur. Elle renonce à la liberté par amour pour un esclave, se laisse sans cesse détourner de l'action et lorsqu'elle se décide enfin à se mettre au service de la cause anti-esclavagiste de façon active, elle est arrêtée et pendue avant d'avoir pu faire quoi que ce soit. Si elle demeure dans les mémoires, c'est de façon ténue, à travers une chanson que connaissent quelques humbles, qui, grâce à elle, gardent l'espoir en des jours meilleurs. Par-delà la mort, elle joue un rôle dans les révoltes contre l'esclavage mais n'accomplit pas elle-même de révolution, sa force est de pouvoir « aguerrir le cœur des hommes. L'alimenter de rêves et de liberté. »[165] Par ailleurs, l'auteure a dit dans un entretien avec Françoise Pfaff que l'histoire de Tituba était profondément ironique et qu'il ne fallait pas prendre le personnage trop au sérieux.[166] On peut s'interroger sur la validité de ce commentaire postérieur à l'œuvre (l'interview date de 1991, soit cinq ans après la publication du roman), mais il me semble que cette contradiction exprime finalement bien toute l'ambivalence du rapport à l'Histoire. Chez Chamoiseau, la tentation du héros prend le dessus, ceux qui devraient n'être que des faibles prennent des allures de héros, alors que chez Maryse Condé, c'est l'inverse, la figure qui pourrait être une héroïne se révèle faible, passive et peut-être même un peu ridicule. Chez Chamoiseau, les multiples histoires doivent former une tresse certes ouverte, infinie, mais aussi cohérente ; chez Condé les histoires sont individuelles et échappent aux mythologies communautaires[167]. Mais pour tous deux l'historiographie occidentale (ou ce qu'ils supposent être l'historiographie occidentale) est incapable de rendre compte des réalités qu'ils prétendent mettre en scène.

V.S. Naipaul s'inscrit lui aussi dans ce refus des discours de l'Histoire conventionnelle. Il méprise les tentatives de s'imaginer une Histoire glorieuse et

[165] Maryse Condé, *Moi, Tituba sorcière… noire de Salem*, *op. cit*., p. 268.
[166] Françoise Pfaff, *Conversations with Maryse Condé*, *op. cit*., p. 60.
[167] Comme l'écrit justement Lydie Moudileno à propos de *La vie scélérate* : « Contre l'héroïsme du roman engagé, contre un roman dit national générateur de mythes, le roman idéal tendrait vers une écriture de type intimiste, à la mesure de la vie humaine. » (*L'écrivain antillais au miroir de sa littérature. Mise en scène et mise en abyme du roman antillais*, Paris, Karthala, 1997, p. 156)

plus largement de rester trop tourné vers le passé (voir notamment *Among the Believers*). L'héroïsme n'a pour lui de toute façon rien à voir avec l'Histoire des Caraïbes. Ses personnages sont donc toujours des victimes, des faibles, incapables de maîtriser les événements surtout lorsque justement ils aspirent à une certaine grandeur. Ainsi dans *The Mimic Men*, Ralph Singh, engagé dans la politique, fuit-il son île et ses responsabilités dès qu'il se sent dépassé par les événements. Dans *The Suffrage of Elvira*, Harbans qui se présente aux élections est beaucoup plus porté par les événements qu'il n'est à l'origine d'une quelconque initiative. Mr. Biswas dans *A House for Mr. Biswas* multiplie les déclarations et les fantasmes ambitieux, mais ses réalisations demeurent toujours très modestes. Les personnages qui intéressent l'auteur originaire de Trinidad sont justement ceux qui ne sauraient être des héros : les personnages comme Mr. Biswas (*A House for Mr. Biswas*) ou Ralph Singh (*The Mimic Men*), nés à la mauvaise époque et au mauvais endroit ; ceux, comme Willie Chandran (*Half a Life* et *Magic Seeds*), qui vivent perpétuellement dans la vie des autres, jamais capables de prendre en main leur propre destin ; ou encore ceux comme Ganesh Ramsumair (*The Mystic Masseur*) qui, avec quelques bribes de culture et une ambition sans but précis, ne progressent que par l'art de la débrouillardise et la ruse. Et pourtant, quoi qu'aient pu en dire de nombreux critiques, le regard de Naipaul n'est pas dépourvu d'une certaine tendresse pour ces personnages. C'est évident dans le cas de Mr. Biswas, mais même Jimmy dans *Guerrillas* est loin de n'être qu'une figure comique à force d'être minable. Archétype du héros manqué, plein d'ambition, mais naïf, inculte (ou plutôt avec une culture fragmentaire) et dépassé par les événements (il a été mis dans le rôle d'un meneur par les Britanniques et il ne paraît jamais vraiment personnellement à l'origine de quelque trouble que ce soit), il est aussi certainement le personnage du roman le plus humain et le plus touchant dans ses faiblesses et ses manques (on le voit bien dans les passages où il tente de se faire écrivain). Pour Naipaul, les individus ne peuvent se réaliser qu'à l'intérieur d'un cadre prédéterminé par le contexte historique, social, etc. Pas d'échappatoire pour Mr. Biswas ou pour Jimmy : la société dans laquelle ils évoluent ne leur laisse aucune chance de réaliser de grandes ambitions. Les histoires des petits et des déshérités (puisque privés d'héritage historique clair) sont, d'après l'auteur, la seule Histoire possible du monde post-colonial. Pour Amit Chadhuri, « Naipaul offre une vision – inoubliable, éloquente – des Caraïbes et encore plus de l'Afrique comme salle d'attente de

l'Histoire. »[168] Certainement la vision de Naipaul sur le Tiers-Monde est très sombre, à l'opposé pourrait-on dire des visions euphoriques de Chamoiseau. Et pourtant, le rapport à l'Histoire est-il si différent ? Si Naipaul considère l'Afrique ou les Caraïbes comme se situant encore dans la « salle d'attente de l'Histoire » (ce qu'il ne dit pas lui même), Chamoiseau avec Raphaël Confiant parle de « notre non-histoire »[169]. Et si les multiples histoires qui doivent remplacer l'Histoire sont pour Chamoiseau une source de richesse et d'énergie, Naipaul ne les néglige pas non plus. On a déjà dit sa volonté de prendre en compte, dans l'écriture de l'Histoire, les récits personnels, mais l'on peut aussi citer ce passage d'*Un chemin dans le monde* qui témoigne bien de la conscience de multiples vies et de multiples récits :

> « La notion d'un passé récent qu'on avait effacé dépassait l'entendement d'un enfant. Plus tard, c'est d'une autre manière que cela devenait difficile à saisir. Dès qu'on essayait d'explorer cette idée, elle se ramifiait. Et plus la compréhension progressait, plus la notion se ramifiait : différents peuples ayant vécu pendant des siècles sur la terre que nous foulions à présent, soumis à nos propres préoccupations ; des peuples différents, avec leurs calendriers à eux, leurs hiérarchies, leur idée des liens humains, des types différents de maisons ou de cases, de chemins ou de sentiers, de récoltes, de champs, de végétation (et de saisons), de perspectives, de vitesses, de motifs de voyager, une idée différente des périodes de l'humanité, une idée différente de l'ennemi, de la fraternité, de la sainteté et de ce que les hommes se doivent à eux-mêmes. »[170]

Miguel Street prend les allures d'une galerie de portraits, sorte de chronique des misères trinidadiennes, *The Suffrage of Elvira* cherche aussi à montrer les multiples visages d'une communauté et si les romans suivants sont plus centrés sur un personnage unique, demeurent tout de même de nombreux passages accordés à d'autres vies, d'autres trajectoires qui parfois se racontent elles-mêmes. Le dernier roman de Naipaul, *Magic Seeds*, en témoigne : Willie laisse à plusieurs reprises la parole à d'autres personnages. D'abord à sa sœur Sarojini, mais aussi à plusieurs guérilleros dont on apprend le parcours directement ou indirectement (c'est parfois un de leurs camarades qui raconte, ou Willie qui reconstitue un récit à partir de divers témoignages) et à la fin, c'est Roger (personnage déjà présent dans *Half a Life*) qui tient les rênes du récit pendant tout un chapitre. Il est vrai que Willie conclut le récit et y appose sa moralité (« On a

[168] Amit Chaudhuri, « In the Waiting Room of History », *London Review of Books*, vol. 26, n° 12, 24 juin 2004. Consultable en ligne : http://www.lrb.co.uk/v26/n12/chau01_.html (dernière consultation : 23 janvier 2010) : « Naipaul gives us a vision – unforgettable, eloquent – of the Caribbean and especially Africa as history's waiting-room. » Ma traduction.
[169] Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Lettres créoles. op. cit.*, p. 256.
[170] V.S. Naipaul, *Un chemin dans le monde*, traduit de l'anglais par Suzanne Mayoux, Paris, Plon, « Feux croisés », 1995, rééd. 10/18, « Domaine étranger », 2001, p. 189. [*A Way in the World*, London, Heinemann, 1994.]

tort d'avoir une vision idéale du monde. »[171]), que la plupart des récits sont subordonnés à la figure de Willie, mais n'est-ce pas aussi le cas dans les romans de Chamoiseau ? Le marqueur de paroles (qui est à la fois dans et à l'extérieur de la société qu'il décrit) est aussi celui qui encadre les multiples voix et leur donne un sens. Pour que les multiples voix du peuple (de la communauté) prennent sens, il faut tout de même un chef d'orchestre, narrateur qui est souvent aussi un écrivain, seul capable d'organiser le magma en un tissu relationnel. On retrouve bien sûr la question de Spivak : « *Can the subaltern speak ?* ». Une grande partie de ces textes (*The Mimic Men*, *Half a Life*, *Magic Seeds*, *Miguel Street* de Naipaul et tous les romans de Chamoiseau) tentent de résoudre le problème en affichant la médiation qui a lieu : que le narrateur soit écrivain ou non, il est un personnage qui participe à l'Histoire tout en gardant des distances, le lecteur sait que les autres récits sont subordonnés à sa subjectivité. Le personnage du marqueur de paroles inventé par Chamoiseau est sans conteste une solution particulièrement originale permettant de maintenir la tension entre cette volonté de donner la parole à de nombreux personnages, au « peuple », et la conscience que cela est en grande partie impossible.[172] Catalyseur de voix qui s'affiche comme tel (il est conscient des distorsions qu'implique son travail), le marqueur de paroles tente de donner aux « histoires » un cadre qui leur permette d'affronter l'Histoire sans s'y dissoudre. Naipaul, sans avoir recours à un procédé aussi systématique, souligne toutefois, notamment dans ses écrits non fictionnels, la part de subjectivité narrative. Dans *Un chemin dans le monde*, les passages décrivant les aventures de Vasco Miranda sont encadrés par des passages autobiographiques dans lesquels Naipaul relate la genèse de son interrogation sur l'Histoire. Dans ses romans, les narrateurs (ou les personnages à travers lesquels sont perçus les événements) sont souvent des personnages dans une situation ambiguë, à la fois dans et en dehors de la société qu'ils observent. Willie Chandran dans *Magic Seeds* est avec les guérilleros un Indien parmi d'autres Indiens, mais aussi un brahmane ayant vécu l'essentiel de sa vie à l'étranger et revenant parmi de pauvres gens, la plupart sans éducation et n'ayant jamais quitté leur terre. Dans *The Mimic Men*, Ralph Singh joue les représentants du peuple alors qu'il a vécu

[171] V.S. Naipaul, *Semences magiques*, *op. cit.*, p. 289. *Magic Seeds*, *op. cit.*, p. 294 : « It is wrong to have an ideal view of the world. »

[172] Lydie Moudileno, dans *L'écrivain antillais au miroir de sa littérature.* (*op. cit.*, p. 89-91), montre bien l'ambivalence de la position du marqueur de paroles. Pour un regard plus critique voir également Régis Antoine, *La littérature franco-antillaise. Haïti, Guadeloupe et Martinique*, Paris, Karthala, 1992, p. 358-359.

de nombreuses années en Angleterre et s'est toujours senti étranger à Isabella. Dans *A Bend in the River*, Salim est né en Afrique, mais parce qu'il est Indien, il demeure toujours un marginal dans la société africaine. Son regard sur les événements politiques ou sur l'évolution du pays est toujours empreint d'une certaine distance. En même temps, il a une connaissance intime du pays que les Blancs qui viennent s'installer là sont incapables d'acquérir. Comment pourrait-il exister un regard sur l'Histoire qui ne soit pas biaisé ? Une Histoire authentique et endogène de la communauté, si tant est qu'elle soit possible, exclurait ceux qui vivent sur ses marges, nierait l'hybridité. Une Histoire depuis une perspective hybride demeure toujours marquée du sceau du soupçon et ne peut guère s'affirmer autrement qu'en se diffractant en de multiples récits.

Ce qui est très conscient dans les littératures des Caraïbes ne l'est pas toujours autant dans les littératures africaines. Toutefois, des tendances assez proches se dessinent. Si les trois premiers romans de Kourouma évoquaient encore de grandes figures de héros – même pour en souligner l'ambivalence – le quatrième, *Allah n'est pas obligé*, se penche réellement sur le destin de ceux qui font l'Histoire aujourd'hui sans pour autant être des héros. Le thème des enfants-soldats qui a pris une importance certaine dans la littérature africaine des dernières années permet d'aborder une des grandes angoisses du temps présent : celle de l'absence de sens, du chaos absolu sans règle et sans morale. En redonnant un visage et par conséquent une humanité à ces enfants maudits, Kourouma (comme d'autres avec lui) tente de comprendre ceux à qui l'on a volé et l'enfance et la possibilité de s'exprimer. Les oraisons funèbres que récite Birahima pour ses camarades sont autant de témoignages de l'humanité de ces enfants devenus monstrueux. D'après Birahima, si les enfants-soldats méritent ces oraisons, c'est bien parce qu'ils ont remplacé les héros anciens :

> « D'après mon Larousse, l'oraison funèbre c'est le discours en l'honneur d'un personnage célèbre décédé. L'enfant-soldat est le personnage le plus célèbre de cette fin du vingtième siècle. Quand un enfant-soldat meurt, on doit donc dire son oraison funèbre, c'est-à-dire comment il a pu dans ce grand et foutu monde devenir un enfant-soldat. »[173]

Or, tous les récits de la vie des enfants et de ce qui les a menés à leur mort précoce montrent des victimes (enfants violés, battus, abandonnés) qui n'ont eu d'autre choix pour survivre que de devenir des assassins. L'Histoire de l'Afrique d'aujourd'hui doit dire les destins massacrés. Dans ce roman toutefois, le

[173] Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, *op. cit.*, p. 93-94.

personnage principal garde le monopole de la parole et l'on ne saurait dire que les oraisons funèbres des camarades de Birahima participent vraiment d'une polyphonie romanesque. Plutôt que par la mise en relation de multiples versions, de multiples récits, c'est par l'ironie que Kourouma suggère qu'il ne saurait y avoir une voix unique lorsqu'il s'agit d'écrire l'Histoire. Ainsi, dans *Monnè, outrages et défis*, le griot commente et explique « pour la compréhension du Centenaire » les événements de la Seconde Guerre mondiale rapportés par le commandant Héraud et traduits par l'interprète. Ce récit aux multiples intermédiaires prend des formes pour le moins inhabituelles pour un lecteur occidental :

> « Ils se réunirent à quatre, les quatre grands parmi les cinq qui s'étaient partagé le monde. Lui, De Gaulle, chef des empires du Sud (les Arabies, la Négritie et les mers australes), Churchill, chef des empires du Nord (Londres, les Iles britanniques et tous les océans nordiques), Roosevelt, chef des empires de l'Ouest (New York, les Amériques et les océans du couchant), Staline, chef des empires du Levant (Moscou, les Russies et tous les océans orientaux). Eux, les quatre maîtres des quatre points cardinaux jurèrent de poursuivre la guerre et de ne l'arrêter que le jour où ils auraient détruit le cinquième empire et tué Hitler, cinquième maître du monde, chef des empires du Milieu (Berlin, les Frances, les Italies et les mers du Milieu). Les quatre alliés s'en allèrent consulter le plus grand devin de l'univers qui leur dévoila les secrets de guerre du maître de Berlin, ses totems, ses faiblesses et leur recommanda des ensorcellements qu'ils pratiquèrent, des sacrifices qu'ils égorgèrent. […] Hitler était un Toubab infidèle : il ne connaissait pas assez de pratiques magiques comme Soumaro pour se transformer en vautour ni assez de savoir coranique comme Eh-Hadj Omar pour devenir un écho. C'est comme des souris que Hitler, son épouse et son chien furent enfumés et grillés dans les boyaux de leur palais. »[174]

L'ironie déployée par le narrateur attaque-t-elle les discours occidentaux de l'Histoire, les croyances magiques africaines, les versions orales de l'Histoire telles qu'elles sont contées par les griots ? Sans aucun doute tout cela à la fois. L'écriture de Kourouma est une grande entreprise de déstabilisation générale. Dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, le discours de Bingo et Tiécoura, qui s'annonce comme un panégyrique de Koyaga, parvient au moyen de l'ironie à faire passer un discours contraire. Le chant des hauts faits du Maître-chasseur contient en lui-même la dénonciation de tous les crimes commis. L'ambiguïté des personnages, parfois du sens de leur destin (*Les soleils des indépendances*) permet également d'envisager la multiplicité des discours possibles. Le récit ne s'enferme jamais dans une position idéologique monolithique et c'est par ses glissements, ses multiples interprétations possibles qu'il suggère une complexité que l'écriture de l'Histoire traditionnelle ne permet que difficilement.

[174] Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, *op. cit.*, p. 209-210.

Dans ses deux romans, Waberi aborde de façon indirecte la question de l'écriture de l'Histoire. Évoquant les troubles de l'Histoire de Djibouti (un certain nombre d'indices – dates, lieux, figures importantes – rythment le texte) l'auteur renonce à se montrer descriptif et ne relate finalement que très peu les événements. Il préfère les laisser à l'arrière-plan pour mettre en avant les considérations de plusieurs personnages de fictions. Dans *Balbala*, Waïs, Dilleyta, Yonis et Anab éprouvent dans leur cœur et dans leur chair les duretés du régime ; dans *Transit*, Alice, Harbi, Bachir, Awaleh et Abdo-Julien à travers des réflexions très personnelles laissent deviner l'atmosphère du Djibouti de l'indépendance à nos jours. Ce qui compte ce n'est pas la précision des faits, mais leurs répercussions sur la vie d'individus particuliers ayant une personnalité et une trajectoire propres. Les différents narrateurs sont par ailleurs très contrastés et proposent ainsi une vision kaléidoscopique des événements. Dans *Balbala*, si Waïs et Dilleyta peuvent présenter des caractéristiques héroïques classiques, l'ensemble des personnages de Waberi ont en commun d'être avant tout des individus emportés par la tourmente d'événements qu'ils ne maîtrisent pas, chacun tentant à sa manière de survivre. Leur rapport à l'Histoire est un rapport d'interrogation. Confrontés à de nombreux doutes et incertitudes, ils refusent de trancher et se contentent de soulever les questions, de mettre en avant les problèmes : « Je me refuse à interpréter un récit, un bout d'histoire intercepté ici ou là comme une musique unique, une partition donnée une fois pour toutes. »[175] Leur combat est un combat contre les « slogans » que proposent les Histoires officielles, toujours idéologiques quelle que soit leur origine. Slogans et métaphores occidentaux : « la thèse de la 'clé' ou du 'verrou de la mer Rouge', sortie tout droit du cerveau de militaires français, vient réconforter les images de 'chaudière', 'œil du cyclone' ou de 'bouche du volcan' » ; slogans nationaux : « 'l'œil du cyclone' se muera en 'havre de paix' et la 'colonie maudite' deviendra la 'terre des rencontres et d'échange' ». Demeure une question : « Mais où est le Djiboutien dans tout ça ? »[176] Question à laquelle les romans de Waberi tentent de répondre.

Ben Okri, lui aussi, tente d'opposer une vision de l'Histoire alternative aux versions officielles. On a déjà évoqué la figure du Gouverneur général, dans *Infinite Riches*, qui réécrit l'Histoire de l'Afrique. C'est par rapport au discours de la

[175] Abdourahman Waberi, *Transit*, *op. cit.*, p. 48.
[176] Abdourahman Waberi, *Balbala*, *op. cit.*, p. 71.

colonisation tel qu'il s'incarne dans ce personnage, que Ben Okri élabore le sien. Le chapitre, intitulé « *The battle of rewritten stories* » (« la bataille des histoires réécrites »), oppose d'ailleurs l'art du Gouverneur général à celui d'une vieille femme posée en représentante de la communauté si mal traitée dans l'Histoire du Gouverneur. Cette femme propose, elle aussi, une vision de l'Histoire, mais bien différente celle-là. Tout d'abord son Histoire est un « tissage » (« *weaving* »), une tapisserie (« *tapestry* »).[177] Elle se compose de multiples éléments, parfois contradictoires (« une histoire qui était effrayante et merveilleuse, sanglante et comique ») et se refuse à tirer des conclusions claires (elle est « labyrinthique, circulaire, toute en détours et en surprises »[178] et elle est codée dans un langage inconnu[179]). Par ailleurs, c'est une Histoire sans début ni fin ou plutôt une Histoire constamment réécrite, à laquelle il est toujours possible de rajouter des éléments, y compris au sujet de l'Autre qui y a sa place également (au contraire de la version du Gouverneur qui est d'abord une entreprise de négation de l'Autre) : « La vieille femme dans la forêt retourna a une section précédente de son récit et commença à tisser dans les espaces disponibles un mythe tendre sur la façon dont les Blancs furent inventés. »[180] Dans cette vision, l'épisode de la colonisation n'intervient qu'après la longue liste des achèvements et réalisations de la grande civilisation qu'elle a voulu dominer. Elle est par ailleurs qualifiée de « bref cauchemar » et suivie aussitôt de l'annonce d'autre chose : « une renaissance finale, surprenante »[181]. L'absence de dates et de repères chronologiques aisément identifiables s'inscrit alors dans ce projet de réécrire l'Histoire de manière différente. L'accent est mis sur le mystère, le merveilleux et l'humain. L'artificiel des frontières spatio-temporelles définies par l'Occident s'efface au profit d'une autre conception du monde et des événements. Régulièrement le narrateur prend d'ailleurs à parti les historiens pour leur opposer d'autres vérités : « après l'atmosphère des anges, une poussière karmique jaune tomba partout sur le continent, créant des effets imprévisibles que les historiens prirent pour des

[177] Dans *The Circle of Reason*, l'écrivain indien Amitav Gosh utilise également la métaphore du tissage pour évoquer l'écriture de l'Histoire. (Amitav Gosh, *The Circle of Reason*, New York, Viking, 1986. *Les feux du Bengale*, traduit de l'anglais par Christiane Besse, Paris, Seuil, 1990, rééd. « Points », 1992.

[178] Ben Okri, *Infinite Riches*, *op. cit.*, p. 128 : « a history that was frightening and wondrous, bloody and comic » ; « labyrinthine, circular, always turning, always surprising ». Ma traduction.

[179] *Ibid.*, p. 120-121 et 128-129.

[180] *Ibid.*, p. 145 : « The old woman in the forest went back to an earlier section of her narrative and began to weave into the available spaces a tender myth about how white people were invented. » Ma traduction.

[181] *Ibid.*, p. 130 : « brief nightmare » ; « an eventual, surprising, renaissance » Ma traduction.

événements spontanés. »[182] Un jour où un ange croise son chemin, le Gouverneur général s'ouvre à cette autre vision et commence alors à ajouter à sa réécriture de l'Histoire certains éléments que la vieille femme avait évoqués (mais qu'il n'a lui-même jamais entendus) :

> « S'élevant dans le ciel et perdu en lui-même, il écrivit qu'au début le créateur dispersa le grand puzzle de l'humanité et le génie humain parmi tous les peuples de la terre, et qu'aucun peuple ne peut avoir à lui seul l'image complète. Il écrivit que : 'C'est seulement quand les différents peuples de la terre se rencontrent, apprennent les uns des autres et s'aiment les uns les autres que nous pouvons commencer à avoir une petite idée de cette admirable image. […] Aucun individu ni peuple isolé ne détient la route finale, le grand clavier ou la possession exclusive de ce puzzle de l'humanité. » [183]

Toutefois, cette ouverture demeure de l'ordre du possible, non totalement du réalisé. En effet, de retour dans son pays, son livre est publié, mais l'éditeur fait enlever les passages témoignant de ce revirement. Face aux mensonges et aux faiblesses de l'historien, l'écrivain doit opposer sa capacité à rêver le monde dans ses multiples dimensions. Dans *Songs of Enchantment*, le père d'Azaro donne un nouveau nom à son fils qui signifie : « continue à rêver et rêver encore le monde avec plus de lumière »[184], une tâche qui est aussi celle dévolue à l'artiste. Mais il n'y a pas qu'à l'Histoire occidentale que s'oppose l'écriture d'Okri, les versions nationalistes sont également mises à mal. Dans *The Famished Road*, les habitants du ghetto semblent exclus de l'Histoire, même par les politiciens qui prétendent parler en leur nom :

> « Nous, la foule, nous étions les fantômes de l'histoire. Nous étions les corps vides au nom desquels les politiciens et les soldats gouvernent ; nous n'étions pas réels. […] Nous devions seulement écouter, jamais parler. Nous n'étions pas censés sentir ou penser ou argumenter ou être en désaccord. Nous n'étions bons qu'à acquiescer. »[185]

L'épisode de la révolte des habitants du ghetto, puis celui de sa réécriture dans les médias montrent que le peuple des dominés ne peut guère se faire entendre.

---

[182] *Ibid.*, p. 194 : « after the mood of angels there came a yellow karmic dust which settled everywhere over the continent, creating unpredictable effects which the historians took to be spontaneous events. » Ma traduction.

[183] *Ibid.*, p. 187 : « Soaring and lost in himself, he wrote that in the beginning the creator spread the great jigsaw of humanity and human genius amongst all the people of the earth, and that no one people can have the complete picture alone. He wrote that: 'It is only when the diverse peoples of the earth meet and learn from and love one another that we can begin to get an inkling of this awesome picture. […] No one person or people has the final road or the great keyboard or exclusive possession of this jigsaw of humanity. » Ma traduction.

[184] Ben Okri, *Songs of Enchantment*, *op. cit.*, p. 280. « keep redreaming the world with more light ». Ma traduction.

[185] Ben Okri, *Infinite Riches*, *op. cit.*, p. 262-263 : « We, the crowd, were the ghosts of history. We were the empty bodies on whose behalf the politicians and soldiers rule; we were not real. […] We were meant only to listen, never to speak. We were not meant to feel or to think or argue or dissent. Assent was all we were good for. » Ma traduction.

En effet, dans le chapitre «*The rewritten riot* » (littéralement « l'émeute réécrite »), on voit comment le pouvoir en place, grâce aux médias, parvient à transformer une révolte populaire (écrasée violemment) en manifestation de joie, au point que même les protagonistes finissent par douter de ce qu'ils ont vécu :

> « La réécriture avait si bien fonctionné que nous ne remarquâmes pas ce qui était en train d'être réécrit. Il fallut des rumeurs pour nous réveiller. Et notre réveil nous fit douter de notre mémoire collective. Il nous fit douter également de nos souvenirs individuels. Après un moment, Maman commença à douter de l'origine des bleus sur son visage […] Nous commençâmes à penser que nous étions des hypocrites. Nous commençâmes à imaginer que nous avions effectivement été pacifiques pendant le rassemblement, que nous nous étions mis d'accord dans notre lâcheté pour inventer l'autre fin, les perturbations, les incendies, la rage et puis les dix morts. Les journaux ne parlaient pas des morts. »[186]

Confronté à cette expérience quasi fantastique, Azaro s'interroge sur l'écriture de l'Histoire :

> « Et pour la première fois j'ai commencé à penser que l'histoire était comme un rêve réécrit par ceux qui savent comment changer les détails de la mémoire. J'ai commencé à penser que l'histoire était un fantasme, une réalité fantôme. Puis j'ai pensé qu'elle était la réalité que nous n'avions jamais vécue. Qui vit nos vies à notre place? »[187]

Comme chez Rushdie, la quête du passé et de sa « vérité » devient chez Ben Okri l'occasion d'une prise de conscience de l'illusion de toute vérité historique. Le combat entre des visions alternatives de l'Histoire est dépassé par la conscience qu'il ne saurait y avoir de discours totalisant et définitif sur quelque fait que ce soit. Il rejoint en somme les conceptions postmodernes de l'Histoire (notamment celles de Hayden White qui sont largement reprises par Linda Hutcheon) : « Ce que l'écriture postmoderne de l'histoire et de la littérature nous a appris, c'est que l'histoire et la fiction sont toutes deux des discours, qui, toutes deux, constituent des systèmes de signification grâce auxquels nous donnons sens au passé. »[188]

Favoriser la multiplicité des discours, ouvrir les portes de l'Histoire aux « petits », aux subalternes et refuser toute vision globalisante et définitive, tel

[186] *Ibid.*, p. 344-345 : « The rewriting had worked so well that we didn't notice what was being rewritten. It took rumours to awaken us. And our awakening made us doubt our collective memory. It made us doubt our individual memories too. After a while Mum began to doubt how she got the bruises on her face […]. We began to think of ourselves as hypocrites. We began to imagine that we had indeed been peaceful at the rally, that we had colluded in our cowardice by inventing the alternative ending, the disruptions, the burnings, the rage, the ten people dead. The papers said nothing about the deaths. » Ma traduction.

[187] *Ibid.*, p. 345-346. « And for the first time I began to think of history as a dream rewritten by those who know how to change the particulars of memory. I began to think of history as fantasy, as shadow reality. Then I thought of it as the reality we never lived. Who lives our lives for us? » Ma traduction.

[188] Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, *op. cit.*, p. 89 : « What the postmodern writing of both history and literature has taught us is that both history and fiction are discourses, that both constitute systems of signification by which we make sense of the past. » Ma traduction.

semble être le programme défini par les romans de l'hybridité. Leur Histoire sera une Histoire de relations, de points de rencontre et de divergences, une Histoire incluant le mouvement et les échanges plutôt qu'une Histoire statique et linéaire.

> *« Il dit : quel sens dégager de tout cela ? Quel ordre dans cette folie ? Comment témoigner de tant de vies, de morts, d'énergie et de rythmes en boule dans ce cosmos, et nous en éclairer pour vivre légèrement mieux que d'ordinaire ? »*[189]

4. Écrire l'Histoire, fixer le passé

Une fois la question posée de savoir quelle Histoire raconter, se pose celle de savoir comment raconter. Comment écrire une Histoire composée de multiples histoires, une Histoire qui saurait faire la part belle aux contradictions et aux incertitudes ? Et si les interrogations sur l'origine ou sur la possibilité de l'héroïsme demeurent dans l'ambivalence, comment en témoigner ? Comment rendre justice aux apories de la réflexion sur l'Histoire ? Et finalement comment écrire une Histoire adaptée à la nature de l'hybride ? Mais toutes ces questions ne peuvent être envisagées qu'à partir de la problématique du rapport entre écriture de fiction et écriture de l'Histoire. Au moment où la recherche en Histoire tend à intégrer certaines pistes jusque là réservées à d'autres disciplines (sociologie, anthropologie et dans une certaine mesure littérature)[190], les littératures postcoloniales s'interrogent sur la frontière entre littérature et Histoire, tentent d'en montrer la porosité. Plusieurs des romans étudiés comportent par exemple des éléments de ce que Linda Hutcheon appelle « métafiction historiographique » :

> « La métafiction historiographique intègre ces trois domaines [littérature, histoire et théorie] : c'est-à-dire que sa théorie inclut la conscience que l'histoire et la fiction sont des constructions humaines (*meta*fiction historio*graphique*), ce qui devient le fondement nécessaire pour repenser et retravailler aussi bien les formes que les contenus du passé. »[191]

La métafiction historiographique est une fiction qui est très consciente de son statut de fiction et qui a pour objet les événements de l'Histoire, vue alors comme une construction narrative (et qui a donc bien des liens avec la fiction). Cette conscience et cette auto-réflexivité dans les romans permettent d'éviter les

[189] Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, *op. cit.*, p. 315.
[190] Voir Arlette Farge, *Des lieux pour l'histoire*, Paris, Seuil, 1997.
[191] Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, *op. cit.*, p. 5 : « Historiographic metafiction incorporates all three of these domains [literature, history and theory]: that is, its theoretical self-awareness of history and fiction as human constructs (historio*graphic meta*fiction) is made the grounds for its rethinking and reworking of the forms and contents of the past. » En italiques dans le texte. Ma traduction.

dangers des conclusions totalisantes et des prétentions à l'impartialité et à l'objectivité. Les métafictions historiographiques rappellent qu'Histoire et écriture de fiction n'ont pas de frontière fixe et infranchissable, toutes deux sont déterminées historiquement et leurs rapports peuvent être redéfinis. Sans qu'il soit possible de qualifier tous les romans étudiés de métafictions historiographiques, nombre d'entre eux en présentent certains aspects. Les romans de Rushdie, de Chamoiseau et de Kourouma (notamment *Monnè, outrages et défis* et *En attendant le vote des bêtes sauvages*) en sont certainement des exemples caractéristiques. Quoi qu'il en soit, comme on l'a vu, tous les romans témoignent, à des degrés divers, de leur engagement avec l'Histoire. Et tous proposent une réflexion (plus ou moins commentée à l'intérieur du texte) sur la façon dont le roman peut traiter l'écriture des événements du passé. Par-delà les différences individuelles, se dessine une tendance assez nette qui privilégie d'abord un travail sur le fragment, faisant de l'écrivain en quelque sorte un archéologue de la mémoire, celle des documents comme celle des personnages, puis une interrogation sur le rôle de l'imaginaire dans la reconstitution du passé.

4.1. L'écrivain archéologue : travailler à partir de fragments

Tout d'abord, l'écrivain qui veut répondre à l'historien, doit, comme lui, apprendre à travailler à partir de fragments épars et en quelque sorte se faire archéologue. De nombreux auteurs affichent d'ailleurs la comparaison, à l'instar des auteurs de *l'Éloge de la créolité* : « Un peu comme en fouilles archéologiques : l'espace étant quadrillé, avancer à petites touches de pinceau-brosse afin de ne rien altérer ou perdre de ce nous-mêmes enfoui sous la francisation. »[192] L'analogie se justifie tout d'abord parce que la reconstitution du passé doit se faire à partir de documents divers, de traces. Un aspect présent pour tout historien, mais particulièrement crucial dans des contextes où documents et traces peuvent être très rares. Les réflexions de Gayatri Spivak sur l'écriture de l'Histoire permettent de rendre compte de la difficulté à laquelle peuvent être confrontés les explorateurs du passé dans les pays ayant été colonisés. Dans « The Rani of Sirmur », Spivak s'attache à la figure d'une femme de haute caste et suit ses apparitions et disparitions dans les archives coloniales. Apparitions et disparitions qui sont fonction de l'intérêt ou non des faits pour

[192] Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité*, *op. cit.*, p. 22.

l'administration coloniale : « La Rani n'apparaît que lorsque l'on a besoin d'elle dans l'espace de production impériale ».[193] Ceci amène Gayatri Spivak à affirmer dans un ouvrage ultérieur dans lequel elle reprend cette analyse : « on pourrait dire que l'histoire épistémique de l'impérialisme est une histoire d'interruptions, un déchirement répété du temps qui ne peut pas être réparé. »[194] Édouard Glissant dans *Le discours antillais* affirme que l'Histoire des Antilles ne peut se comprendre sans tenir compte de son caractère discontinu :

> « Il y a ainsi un discontinu réel sous le continu apparent de notre histoire. Le continu apparent, c'est la périodisation de l'histoire de France, la succession des gouverneurs, l'évidente simplicité des conflits de classe, les épisodes, minutieusement étudiés par nos 'historiens', de nos révoltes sans cesse avortées. Le discontinu réel tient en ceci qu'à chacune des articulations des périodes que nous avons délimitées, l'élément décisif du changement n'est pas sécrété par la situation mais décrété de l'extérieur, en fonction d'une autre histoire. »[195]

Que ce soit parce que seuls les éléments en lien avec l'Histoire du centre sont conservés ou parce que les événements ont été décidés à l'extérieur, l'Histoire des pays colonisés est marquée par son morcellement, ses fractures.

Par ailleurs, un rôle essentiel est accordé aux témoignages humains et donc à la mémoire, par nature fragmentaire. Rushdie l'écrit dans *Imaginary Homelands*, son projet avec *Midnight's Children* de restaurer le passé s'est rapidement mué en une réflexion sur la mémoire. En voulant fixer le passé, il a pris conscience du caractère sélectif, partial et partiel de la mémoire :

> « bien sûr, je n'ai pas le don de me souvenir d'absolument tout, et c'est précisément la nature partielle de ces souvenirs, leur fragmentation, qui les rendait pour moi si évocateurs. Les tessons de la mémoire acquéraient un statut plus grand, une plus grande résonnance, parce qu'ils n'étaient que des vestiges. »[196]

---

[193] Gayatri Chakravorty Spivak, « The Rani of Sirmur: an Essay in Reading the Archives », *History and Theory*, vol. 24, n° 3, 1985, p. 270 : « The Rani emerges only when she is needed in the space of imperial production ». Ma traduction.

[194] Gayatri Chakravorty Spivak, *A Critique of Postcolonial Reason. Toward a History of the Vanishing Present*, Cambridge (Massachusetts)/London, Harvard University Press, 1999, p. 208 : « one might say that the epistemic story of imperialism is the story of a series of interruptions, a repeated tearing of time that cannot be sutured. » Ma traduction. Notons que les travaux de Spivak ont pu inspirer directement des romanciers. Amitav Ghosh, qui appartient également au groupe des *Subaltern Studies*, a écrit un roman sur la quête des traces d'un esclave indien ayant vécu en Égypte, l'esclave de MS. H.6. *In an Antique Land* (New York, Vintage, 1992) est réellement à la croisée entre roman et travail d'historien des *Cultural Studies*. Ghosh a également publié des articles scientifiques sur cet esclave dans des publications du groupe *Subaltern Studies*.

[195] Édouard Glissant, *Le discours antillais*, *op. cit.*, p. 273.

[196] Salman Rushdie, *Imaginary Homelands*, *op. cit.*, p. 11-12 : « of course I'm not gifted with total recall, and it was precisely the partial nature of these memories, their fragmentation, that made them so evocative for me. The shards of memory acquired greater status, greater resonance, because they were remains ». Ma traduction.

Toute réflexion sur l'Histoire se doit d'être aussi une réflexion sur la mémoire.[197] Et certainement encore plus lorsque les documents « d'époque », les archives manquent. Quand le travail de l'historien doit s'appuyer pour une large part sur des témoignages (par nécessité ou par choix), se pose inévitablement la question de la fiabilité des informateurs. Rushdie explique avoir voulu un narrateur peu digne de confiance afin de mettre en avant cette problématique.[198] Chamoiseau, Maryse Condé, Kourouma, Okri, Waberi, Arundhati Roy et Naipaul, à des degrés divers, ont également recours à ce procédé. Toutefois, comme l'évoque également la citation de Rushdie, les restes, les fragments peuvent se révéler de par leur incomplétude encore plus expressifs. Les traces deviennent des symboles à la fois de ce qui a été perdu et de la perte elle-même.

La photographie, reflet figé et fragmentaire du passé, constitue ainsi un *leitmotiv* de ces littératures. On le retrouve par exemple dans *Midnight's Children* de Salman Rushdie, *La vie scélérate* de Maryse Condé, *Transit* d'Abdourahman Waberi ou la trilogie d'Azaro de Ben Okri. Chaque fois, elle apparaît comme un témoignage paradoxal : son authenticité est pratiquement incontestable et pourtant elle s'avère souvent trompeuse ou ambiguë. Mais il existe bien d'autres « fragments », bien d'autres « tessons » du passé que collectionnent les personnages en quête d'eux-mêmes et de leur Histoire.

Dans les romans de Chamoiseau, le marqueur de paroles, qui se revendique ethnographe, mais aussi chroniqueur, témoin, traducteur et en quelque sorte historien[199], n'est pas tant occupé à écrire l'Histoire qu'à recueillir les sources nécessaires, sources orales ou matérielles. Dans *L'esclave vieil homme et le molosse*, le marqueur de paroles raconte comment il est perçu comme un « gardien du passé » par « de vieux-nègres » qui : « [lui] offraient d'antiques objets ; [lui] montraient des choses d'âge ; [lui] proposaient leur vie à rédiger et leurs exploits à raconter. »[200] Il relate également la genèse du roman :

---

[197] De nombreux ouvrages historiques publiés en témoignent : entre autres Pierre Nora, *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1986 ; Jacques et Mona Ozouf, *La république des instituteurs*, Paris, Gallimard/Seuil, 1992 ; Tzvetan Todorov, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arlea, 1995.

[198] Voir *Imaginary Homelands*, *op. cit.*, p. 10 : « C'est pourquoi j'ai voulu que mon narrateur, Saleem, ne soit pas fiable dans son récit ; ses erreurs sont les erreurs d'une mémoire faillible composée par les caprices du personnage et des circonstances, et sa vision est fragmentaire. » « This is why I made my narrator, Saleem, suspect in his narration; his mistakes are the mistakes of a fallible memory compounded by quirks of character and of circumstance, and his vision is fragmentary. » Ma traduction.

[199] Dans *L'esclave vieil homme et le molosse*, le marqueur de paroles raconte que certains le considèrent comme un « gardien du passé. Gouverneur-souvenirs. Bailleur de nostalgie des âges et des époques, des certitudes et des identités ». Voir p. 141.

[200] *Ibid.*, p. 141.

un « vieux-nègre-bois » serait venu le voir pour lui parler de « la Pierre », ce monument mystérieux auprès duquel auraient été retrouvés les os de l'esclave protagoniste du roman. Ces os, relique, témoignage, fétiche et trace, sont les objets matériels, à la fois concrets et rêvés (le marqueur de paroles ne les a jamais vus lui-même) nécessaires à l'écriture. L'écriture part de ces restes mystérieux, de ces traces non élucidées, pour tenter de reconstituer l'Histoire perdue. Dans *Solibo Magnifique*, le marqueur travaille surtout à partir de témoignages oraux. Tout d'abord celui de l'inspecteur principal Évariste Pilon, qui a mené une enquête personnelle sur Solibo, puis ceux des témoins. À ces témoignages directs, le marqueur ajoute les notes qu'il a pu prendre lors de ses entretiens avec Solibo. Toutefois l'écriture elle-même demeure relativement homogène, la fragmentation des sources n'apparaissant qu'occasionnellement. En revanche dans *Texaco* et surtout dans *Biblique des derniers gestes*, le travail de mise en relation d'archives, de témoignages et de diverses sources est laissé largement apparent. Dans *Texaco*, Marie-Sophie est l'informatrice principale du marqueur de paroles, mais le recueil de ses souvenirs se présente déjà sous des formes diverses. D'une part, le marqueur l'interroge directement, prend des notes et parfois l'enregistre à l'aide d'un magnétophone. D'autre part, Marie-Sophie a tenu des cahiers qu'elle lui confie et qu'il archive et utilise régulièrement au moment de sa rédaction. Quelques lettres entre le marqueur et Marie-Sophie sont également convoquées. Oraux ou écrits, les témoignages de Marie-Sophie sont placés sous le signe du morcellement et de l'incomplétude, d'une part parce que Marie-Sophie oublie certains éléments, propose des versions contradictoires, d'autre part parce que dans la transmission d'autres éléments se perdent. En plus du témoignage central de Marie-Sophie, le Marqueur de paroles a recours aux « notes de l'urbaniste » (également archivées). À partir de ces sources, il tente d'organiser un discours cohérent, mais laisse apparentes un certain nombre de marques du travail d'historien qui permettent de mettre en valeur le caractère fragmentaire et reconstitué de toute Histoire.[201]

[201] Dans *Biblique des derniers gestes*, le procédé est encore développé. De nombreuses notes en bas de page signalent les sources (périodiques, ouvrages, etc.) dont seraient tirées certaines citations. Des extraits des (fictifs) *Cantilènes* d'Isomène Calypso (source de la tradition orale) ponctuent régulièrement le récit. Le narrateur avoue régulièrement tenir des informations de divers témoins, donne parfois plusieurs versions d'un même événement. Comme pour l'archéologue, son travail consiste essentiellement à mettre en relation des débris, des fragments : « Je me contentais maintenant de relier [en sorte souple et vivante] ce que je savais de lui, ou que j'avais pu deviner, mettre en convergence féconde des faits qu'il n'avait jamais songé à rapprocher. » (*Ibid.*, p. 471.)

On retrouve des démarches de ce type chez de nombreux auteurs.[202]

Dans *La vie scélérate* de Maryse Condé, Claude organise, à partir de ses souvenirs, de témoignages et de documents divers, une chronique qui avoue son caractère construit et fragmentaire. Sans intégrer autant de documents bruts – fictifs ou non – que Chamoiseau, Maryse Condé laisse sa narratrice Claude Louis avouer ses sources et évoquer les documents qui lui servent à mener son enquête (photographies, cartes postales, documents administratifs, lettres, etc.). Claude demeure par ailleurs dans une position très ambivalente quant à la possibilité de se guérir du passé en en reconstituant la trame :

> « je revivais ma fortuite (fortuite ?) rencontre avec Bébert au travers des pages d'un album de famille. La photo jaunie. Et de là tout le trajet parcouru jusqu'à ce rendez-vous final, à ce monument aux morts. Que de chemin parcouru depuis cette première rencontre. De questions posées. De questions élucidées. De questions sans réponse. D'ombres levées. De clairs obscurs. D'obscures clartés. De broussailles débroussaillées. De boucans brûlés. De seaux d'eau charroyés. Jusqu'à ce que la vérité montre les plaies et les cicatrices de son visage. Mon grand-père, qui croyait que la vie compte moins que la mort, pensait avoir payé sa dette. Tout comme pour moi avec son amour, il pensait panser les blessures infligées par d'autres. Recoller les lèvres béantes des plaies. Réduire les fractures. Chimérique espoir ! Mais voilà qu'au lieu de rire de cet éternel naïf, sa foi me gagnait à mon tour. Peut-être faudrait-il que je la raconte, cette histoire ? »[203]

Le besoin d'envisager l'Histoire, de rendre hommage à ceux qu'elle a négligés, de « panser les plaies » se confronte à la conscience du caractère illusoire de l'entreprise. Cette dualité, cette tension irrésolue, loin d'être une impasse ou une incohérence, est au contraire ce que les écrivains de l'hybridité ont a proposer. Non pas une Histoire qui affirme, mais une Histoire qui questionne et donc une Histoire qui avoue ses manques et ses insuffisances. C'est bien ce que constate Dominique Chancé dans *L'auteur en souffrance* :

> « La narration n'est plus un récit linéaire des événements, mais le lien établi entre des récits multiples, ce n'est plus un discours, mais une mise en cause du discours ; le narrateur, bien présent, ne joue plus son rôle. Il témoigne d'une impuissance à raconter, il ne fait que transmettre des récits qu'il transforme, déforme, dont il perd des parties. »[204]

---

[202] Ainsi Caryl Philipps, dans *Crossing the River* (London, Bloomsbury, 1993), ne rejette pas les documents coloniaux, mais s'inspire au contraire du *Journal of a Slave Trader* de John Newton pour imaginer le journal du capitaine John Hamilton. C'est en confrontant ce document (fictif mais inspiré de documents réels), dont le contenu dénie toute humanité aux esclaves avec les trajectoires individuelles de quelques-uns de ces esclaves que Caryl Philipps tente de réinventer un rapport nouveau à l'Histoire : la mise en relation de diverses perspectives témoigne non seulement de plusieurs aspects (une seule perspective néglige forcément des faits), mais surtout de la faille entre ces perspectives, une faille qui appartient elle aussi à l'Histoire.

[203] Maryse Condé, *La vie scélérate*, *op. cit.*, p. 339-340.

[204] Dominique Chancé, *L'auteur en souffrance*, *op. cit.*, p. 15.

Mais ce qu'elle constate pour les littératures antillaises paraît également vrai pour les littératures indiennes. On retrouve ainsi chez Rushdie cette même insistance sur le caractère fragmentaire et imparfait de tout récit historique. Dans *Imaginary Homelands*, Rushdie défend la poétique de l'écriture de l'Histoire qu'il développe dans *Midnight's Children* : « Il se peut que lorsque l'écrivain indien qui écrit en dehors l'Inde essaie de refléter ce monde, il soit obligé de se débrouiller avec des miroirs brisés dont certains fragments ont été irrémédiablement perdus. »[205] Le fragment est là aussi central. Comme Marie-Sophie et le marqueur de paroles dans *Texaco* et comme Claude dans *La vie scélérate*, Saleem ne dispose pas toujours de toutes les informations nécessaires, il n'est pas, contrairement à ce qu'il prétend parfois, omniscient. Son Histoire est un récit lacunaire constitué à partir de fragments épars auxquels il tente de donner un ordre logique : « lambeaux de souvenirs »[206], mais aussi objets hétéroclites qui prennent avec le temps une valeur hautement symbolique (la photographie du bébé Saleem dans le *Times of India*, la lettre de Nehru, le crachoir d'argent, autant d'objets qui transportent avec eux tout le passé du héros[207]). La métaphore de la « chutnification » du temps le montre particulièrement bien. La façon toute particulière de Saleem de mettre de l'ordre dans l'Histoire s'appuie en effet sur deux arts : l'écriture et la cuisine. Raconter et « chutnifier » apparaissent comme deux manières concurrentes de trier, d'organiser et finalement de donner un sens. Saleem remplit ainsi trente bocaux, autant que ce que le livre compte de chapitres. Il établit par ailleurs directement le lien entre ces deux méthodes : « j'ai atteint la fin de ma longue autobiographie ; en mots et en conserve, j'ai immortalisé mes souvenirs, même si des déformations sont inévitables dans les deux méthodes. »[208] S'il ne cache pas que la chutnification comme la narration entraînent forcément des déformations, il affirme également que :

[205] Salman Rushdie, *Imaginary Homelands*, *op. cit.*, p. 11 : « It may be that when the Indian writer who writes from outside India tries to reflect that world, he is obliged to deal in broken mirrors, some of whose fragments have been irretrievably lost. » Ma traduction.
[206] Salman Rushdie, *Les enfants de minuit*, *op. cit.*, p. 620. *Midnight's Children*, *op. cit.*, p. 426 : « [s]craps of memory ».
[207] Le crachoir d'argent est le seul objet auquel s'accroche Saleem lorsqu'il perd la mémoire. Dernier lien qui le rattache à son passé, le crachoir prend à ses yeux une importance vitale : « 'N'essayez pas de le lui prendre', le sergent-major Najmuddhin indique le crachoir, 'ça le rend fou' ». *Ibid.*, p. 508. *MC*, p. 348 : « 'Don't try to get it away from him,' Sgt Mjr Najmuddin indicates the spittoon, 'It sends him wild.' »
[208] *Ibid.*, p. 666. *MC*, p. 459 : « I reach the end of my long-winded autobiography; in words and pickles, I have immortalized my memories, although distortions are inevitable in both methods. »

> « une certaine altération, une légère intensification du goût ne sont sans doute pas bien graves. L'art consiste à changer la saveur en degré et non en nature ; et, par dessus tout […] lui donner forme – c'est-à-dire sens. (J'ai déjà parlé de ma peur de l'absurdité.) »[209]

En avouant les déformations possibles, Saleem sape l'autorité de tout discours sur l'Histoire. Mais aussi, en choisissant la métaphore des bocaux de chutney, il souligne que toute Histoire est un découpage et une mise en ordre dans une masse de faits. En même temps, il ne faudrait pas considérer qu'il s'agit là d'un constat nihiliste. Si la fiction et l'Histoire procèdent à partir de fragments, de « traces » au sens où l'entend Paul Ricoeur[210], et donc à partir de l'incomplet et du subjectif (il faut choisir quels fragments, quelles traces utiliser[211]), cela ne leur enlève pas toute valeur. Rushdie explique encore dans *Imaginary Homelands* :

> « la fragmentation donnait aux choses triviales l'apparence de symboles, et l'ordinaire acquérait des propriétés terrifiantes. Ici il y a un parallèle évident avec l'archéologie. Il est passionnant de découvrir les pots brisés de l'Antiquité, à partir desquels on peut parfois, mais toujours provisoirement, reconstituer le passé, même si ce sont des morceaux des objets les plus quotidiens. »[212]

Le fragment est pris non pas seulement pour ce qu'il est, ni même pour ce à quoi il se rattache directement, mais comme métonymie de toute une époque, tout un univers. C'est son changement de statut de reste partiel en fétiche, voire en symbole, qui justifie la valeur qui lui est accordée.

On retrouve chez Arundhati Roy cette mise en valeur du fragmentaire, de la trace, de l'incomplet, à partir duquel peut se constituer le récit. En effet, l'écriture d'Arundhati Roy est une tentative de réintroduire un ordre narratif dans des événements qui, sans cela, cèlent leur signification. La tentative de reconstitution du passé et l'exploration de la mémoire nécessaires pour y parvenir s'appuient sur ces éléments épars et *a priori* sans signification :

> « À ce moment-là, tout ne serait qu'incohérence. Comme si le sens s'était échappé des choses pour n'en laisser que des fragments. Décousus. L'éclair de l'aiguille d'Ammu. La

[209] *Ibid.*, p. 668. *MC*, p. 461 : « a certain alteration, a slight intensification of taste, is a small matter, surely ? The art is to change the flavour in degree, but not in kind; and above all (in my thirty jars and jar) to give it shape and form – that is to say, meaning. (I have mentioned my fear of absurdity.) »

[210] Voir Paul Ricœur, *Temps et récit 3. Le temps raconté*, *op. cit.*, p. 212-228.

[211] C'est en ce sens que Jacques le Goff peut écrire que « le document est monument », c'est-à-dire que le premier comme le second procèdent d'un choix, d'une sélection et donc d'une idéologie. Voir Paul Ricœur, *Temps et récit 3. Le temps raconté*, *op. cit.*, p. 215.

[212] Salman Rushdie, *Imaginary Homelands*, *op. cit.*, p. 12 : « fragmentation made trivial things seem more like symbols, and the mundane acquired numinous qualities. There is an obvious parallel here with archeology. The broken pots of antiquity, from which the past can sometimes, but always provisionally, be reconstructed, are exciting to discover, even if they are pieces of the most quotidian objects. » Ma traduction.

> couleur d'un ruban. Le dessin d'un rideau au point de croix. Une porte enfoncée. Des choses ou des objets isolés qui en soi n'avaient aucune signification. Comme si l'intelligence qui décode les desseins secrets de la vie pour les interpréter, qui relie les reflets aux images, les éclairs à la lumière, les dessins au tissu, les aiguilles au fil, les murs aux pièces, l'amour à la peur, à la colère, au remords, avait sombré. »[213]

Seule la narration peut rétablir la cohérence. Une fois reliés, les détails les plus anodins peuvent prendre de nouvelles significations. Alors qu'elle vit aux États-Unis, Rahel voit dans un train une femme l'air démente qui crache des glaires dans des petits bouts de papier qu'elle aligne devant elle. Elle associe alors cette femme à la mémoire :

> « La femme du train, c'était la mémoire. Insensée quand elle fouillait dans un placard obscur rempli d'objets hétéroclites pour en retirer les plus inattendus, un regard détourné, une impression fugitive, une odeur de fumée, un essuie-glace, une bille d'acier dans l'œil d'une mère. Mais tout à fait sensée quand elle laissait dans l'ombre des pans entiers qui jamais n'émergeraient à la lumière. »[214]

Alors que Rahel se réfugie d'abord dans l'idée que cette femme est folle, cette scène lui rappelle un souvenir important, celui d' « une bille d'acier dans l'œil d'une mère ». Cette image lui rappelle en effet le jour où, la Plymouth prise dans une manifestation de communistes, Rahel avait reconnu Velutha parmi les manifestants. Alors qu'elle avait fait bruyamment part de ce qu'elle avait vu aux autres membres de la famille, Ammu s'était mise en colère et Rahel avait vu ses yeux « durs comme des billes d'acier »[215]. À l'époque cette colère lui avait paru incompréhensible. Mais la mémoire de cette incompréhension d'alors va permettre d'enclencher la mise en relation avec d'autres souvenirs et lui faire peu à peu comprendre qu'Ammu et Velutha étaient amants à l'époque et qu'Ammu avait

---

[213] Arundhati Roy, *Le dieu des petits riens*, *op. cit*., p. 301. *The God of Small Things*, *op. cit*., p. 225-226 : « At that time there would only be incoherence. As though meaning had slunk out of things and let them fragmented. Disconnected. The glint of Ammu's needle. The colour of a ribbon. The weave of the cross-stitch counterpane. A door slowly breaking. Isolated things that didn't *mean* anything. As though the intelligence that decodes life's hidden patterns – that connects reflections to images, glints to light, weaves to fabrics, needles to thread, walls to rooms, love to fear and anger to remorse – was suddenly lost. » Julie Mullaney, dans son étude du roman, note ainsi : « De la même manière que l'archéologue doit ressusciter et fouiller les vestiges enterrés pour reconstituer un récit du passé, Roy met au jour et réorganise les tessons éparpillés de l'histoire familiale afin de dévoiler la vision d'ensemble ou l'ordre qu'ils suggèrent. » Julie Mullaney, *Arundhati Roy's* The God of Small Things. *A Reader's Guide*, *op. cit.*, p. 39 : « Just as the archeologist must resurrect and sift through the buried remains to put together a narrative of the past, so Roy excavates and rearranges the scattered shards of family history in order to unlock the wider pattern or order they suggest. » Ma traduction.

[214] Arundhati Roy, *Le dieu des petits riens*, *op. cit*., p. 108. *The God of Small Things*, *op. cit*., p. 72 : « Memory was that woman on the train. Insane in the way she sifted through dark things in a closet and emerged with the most unlikely ones – a fleeting look, a feeling. The smell of smoke. A windscreen wiper. A mother's marble eyes. Quite sane in the way she left huge tracts of darkness veiled. Unremembered. »

[215] *Ibid.*, p. 107. *GST*, p. 71-72 : « hard, like marbles ».

cherché à protéger celui qu'elle aimait de la fureur des siens.[216] Rahel, de retour à Ayemenem, va tenter de reconstituer la trame des événements qui, en très peu de temps, ont détruit sa vie, celle d'Estha, de Velutha, d'Ammu et de Sophie. Le narrateur utilise, pour expliquer cette nécessité, des métaphores qui évoquent assez directement l'archéologie :

> « On dit que les choses peuvent changer en l'espace d'une journée – c'est peut-être vrai. Et que, quand pareille chose se produit, ces quelques heures, à l'instar des restes d'une maison incendiée – l'horloge calcinée, les photos racornies, le mobilier carbonisé –, il convient de les exhumer des ruines. Pour les conserver, les réserver, les faire revivre. Incidents sans importance, détails insignifiants, brisés en mille morceaux et patiemment reconstitués. Investis d'une nouvelle signification. Pour soudain devenir l'ossature blanche d'une histoire. »[217]

Là aussi les « incidents sans importance », les « détails insignifiants, brisés en mille morceaux » changent de statut pour être « investis d'une nouvelle signification ». Écrire l'Histoire c'est transformer les traces en signes. Sur le plan stylistique, le roman se caractérise par une écriture fragmentée, démantelée, comme une parole reconstituée à partir d'échos épars du passé associés à des réflexions du présent. Sur le plan thématique et structurel, par une réintroduction d'objets (au sens large : objets matériels, mais aussi odeurs, mots ou expressions) ayant joué un rôle dans l'enfance des jumeaux dans le présent de la narration, objets qui permettent la constitution du récit. Ainsi, la Plymouth garée devant la maison d'Ayemenem est bien plus qu'un objet, elle est un symbole aux multiples facettes. Symbole d'une aisance passée de la famille Ipe (elle avait appartenu à Pappachi, pur produit de l'époque coloniale), mais aussi vestige et témoin d'un des éléments déclencheurs de la tragédie : c'est lorsque toute la famille, partie avec cette voiture, est prise dans une manifestation que Rahel aperçoit Velutha parmi les manifestants et, en faisant part de sa découverte, cristallise la haine de Baby Kochamma à l'encontre du jeune homme. Par ailleurs, par sa dégradation présente, elle symbolise la dégradation d'Ayemenem dans son ensemble, mais

---

[216] Émilienne Baneth-Nouailhetas commente ainsi : « La narration force le lecteur à imiter le processus mnémonique qu'elle illustre : il faut se souvenir de l'énigme comme d'une faille dans l'histoire, jusqu'à ce qu'elle puisse refaire surface et être résolue. » Émilienne Baneth-Nouailhetas, *The God of Small Things, Arundhati Roy*, Paris, Armand Colin/CNED, 2002, p. 70 : « The narration prompts the reader into imitating the mnemonic process it illustrates: the enigma has to be remembered, as a gap in the story, until it can resurface and be solved ». Ma traduction.

[217] Arundhati Roy, *Le dieu des petits riens*, *op. cit*., p. 57. *The God of Small Things*, *op. cit*., p. 32-33 : « Perhaps it's true that things can change in a day. That a few dozen hours can affect the outcome of whole lifetimes. And that when they do, those few dozen hours, like the salvage remains of a burned house – the charred clock, the singed photograph, the scorched furniture – must be resurrected from the ruins and examined. Preserved. Accounted for. Little events, ordinary things, smashed and reconstituted. Imbued with new meaning. Suddenly they become the bleached bones of a story. »

aussi des destins de ceux qui voyagèrent dans cette voiture. La Plymouth est réellement un document/monument à partir duquel peut s'organiser l'écriture, la narration du passé. On pourrait en citer bien d'autres : la montre de Rahel avec ses aiguilles peintes et qui marquent continuellement deux heures moins dix, Ousa le Nhibou, certaines expressions comme « un trou en forme de […] dans l'univers », des odeurs comme celle « des roses fanées portée par le vent »[218] associée à l'Histoire, etc.

Si l'on se tourne du côté des littératures africaines, on retrouve, bien que de manière moins systématique, cette conscience que le travail de l'écrivain-historien est d'abord un travail de collecte de fragments, puis de mise en relation. Dans *Transit*, Abdo-Julien évoque les diverses sources disponibles sur l'Histoire de Djibouti et affirme leur insuffisance : « Je vous ai livré sans rechigner mes intuitions et mes pistes de lecture. À vous de boucler la boucle, si le cœur vous en dit. Tenez, je vous aiderai dans les choix bibliographiques si besoin était. Moi, je n'en resterais pas là. »[219] Abdo-Julien, lui, est un fouineur, un grappilleur, un glaneur en quête non de vérité mais d'indices, de traces. Dans la bibliothèque de son père, il fouille « dans le fatras de papiers, de coupures de journaux. »[220] Il relie les informations qu'il y trouve à des conversations entendues, à des noms lus ici ou là et lorsqu'il veut donner un aperçu de ce qu'il a appris, il se refuse à une quelconque hiérarchisation des informations, mêlant l'intime au collectif, le politique au personnel :

> « Je sais à présent (mais qui peut être si sûr avec moi, cet être évanescent et singulier ? aurait décrété papa) que Aboubaker Aref et Houmed Dini sont parmi les premiers notables partis signer des accords avec l'empereur Napoléon il y a plus de cent cinquante ans. Que grand-père se repassait un seul disque, mais quel disque : Oum Kalsoum interprétant magistralement Anta Oumri, soixante minutes de bonheur pur. J'ai noté que la Banque de Suez de la place Ménélik, où mes parents se rendent si souvent – certains adultes puisent dans la réussite de leur clan l'eau de leur bien-être, dirait encore mon père –, a quelque chose à voir avec cette histoire qui m'a fasciné pendant des semaines, je veux parler de l'odyssée du Français Ferdinand de Lesseps ouvrant le canal du même nom à force de pugnacité, de rouerie et de souplesse d'échine. Mais savais-je encore que le bouillant avocat qui, hier encore, sur la place de Djibouti, défiait tant les autorités actuelles est aussi un rejeton du pacha invité à prendre le thé avec ce Napoléon dont le nom résonne comme un héros de dessin animé perdu dans un territoire fabuleux […] ? »[221]

Par ailleurs Abdo-Julien est aussi en quelque sorte le disciple de son grand-père Awaleh qui lui apprend par exemple que : « la trajectoire de l'homme n'est pas

[218] *Ibid.*, p. 86. *GST*, p. 55 : « old roses on a breeze ».
[219] Abdourahman Waberi, *Transit*, *op. cit*., p. 34.
[220] *Ibid.*, p. 47.
[221] *Ibid.*, p. 48.

linéaire comme l'horizon, elle comporte racines, branches et sève. Elle est reprise, rhizome et ramification. »[222] Abdo-Julien, héritant de sa mère (peut-être historienne, puisque son travail l'amène à faire des recherches dans les archives), de son père (très concerné par la politique) et de son grand-père (représentant de la sagesse des nomades), a toutes les armes pour dire l'Histoire de Djibouti. Et s'il ne devient pas historien, mais musicien, artiste, ce n'est pas par hasard. Comme les auteurs postcoloniaux, il propose une approche différente, une poétique différente. Dans sa musique, il tente aussi d'une certaine manière de réécrire l'Histoire, mais par la mise en relation des diverses influences qui ont baigné la corne de l'Afrique : européennes, mais aussi caribéennes, africaines, américaines (« Blues, guux, gabay et geerar », « Rock alternatif, reggae, raï, rap, raggamuffin, ska et sega n'ont plus de secret », « nous sommes la génération qui a tété la musique jamaïcaine au biberon », « un morceau de salsa, de pachanga d'hier ou de rumba endiablée »[223], etc.). Il intègre dans sa musique toutes les langues du lieu (« nous sommes le premier groupe et le seul à ce jour, à chanter dans toutes les langues du lieu en même temps, voire dans la même chanson »[224]) et va même jusqu'à « sampler »[225] un poème de l'époque coloniale. Le passé est également essentiel : « on descend très loin dans les arcanes du passé, multipliant remontées de cendres d'hier, mouvements dilatoires et ajournements »[226], mais pour aller vers l'avenir : « élaborer une préface musicale à cette nation en gestation, sonner l'heure de la soudaine éclosion des savoirs neufs »[227]. La mise en relation est le moteur de sa poétique.

Dans *Infinite Riches* de Ben Okri, la vieille femme qui tisse la trame du récit des vies des habitants du ghetto et peut-être plus largement du peuple nigérian, réalise une sorte de patchwork :

> « La vieille femme dans la forêt coda les secrets des plantes et leurs propriétés curatives infinies ; elle coda le langage des esprits, le discours épique des arbres, […]. Elle coda même des fragments du grand puzzle que le créateur avait éparpillés entre les différents peuples de la terre, insistant sur le fait qu'aucune race ni aucun peuple ne peut avoir à lui seul l'image complète ou le monopole des possibilités ultimes du génie humain. […] Ces

[222] *Ibid.*, p. 67.
[223] *Ibid.*, p. 79.
[224] *Ibid.*, p. 81.
[225] En anglais, un *sample* est un échantillon, un extrait. « Sampler » signifie emprunter des échantillons à des documents sonores, en général pour les intégrer dans un morceau musical.
[226] *Transit*, *op. cit*., p. 79-80.
[227] *Ibid.*, p. 80.

> fragments de la grande image de l'humanité étaient les parties les plus obsédantes de sa tapisserie ce jour. »[228]

Si les images liées à l'archéologie sont moins présentes, il apparaît toutefois que les éléments que la vieille femme inclut dans sa tapisserie (elle les enregistre et les code) sont des éléments oubliés ou sur le point d'être perdus, c'est donc un travail de préservation, en quelque sorte d'archivage : « elle enregistra des légendes et des moments d'histoire perdus pour son peuple » , « des poèmes oraux de bardes célèbres dont les mots avaient pénétré la mémoire collective, dont les noms avaient été oubliés » , « des points oubliés de découvertes météorologiques »[229].

4.2. Le recours à la mémoire des hommes : ré-humaniser l'Histoire

Il convient de noter maintenant que si le recours à la mémoire justifie l'importance des fragments, ce recours est avant tout une façon de mettre en avant la part d'humanité de l'Histoire. Au travail de collecte de traces, d'indices, qui prend parfois les allures d'une enquête, les auteurs vont souvent vouloir ajouter une dimension plus humaine, d'où le recours aux témoignages. On l'a déjà dit, les auteurs postcoloniaux opposent souvent un type d'Histoire que Glissant appelle la « chronique coloniale » à, pour reprendre cette fois les mots de V.S. Naipaul, « la vérité telle qu'elle était pour ma tante »[230]. Naipaul met directement en scène cette opposition dans *A Bend in the River*, lorsque Salim découvrant que l'historien Raymond n'écrit ses articles qu'à partir de documents désincarnés, regrette qu'il n'ait pas cherché à interviewer les témoins encore vivants des événements racontés. Paul Ricœur a distingué entre le devoir du citoyen « de

[228] Ben Okri, *Infinite Riches*, *op. cit*., p. 128 : « The old woman in the forest coded the secrets of plants and their infinite curative properties ; she coded the language of spirits, the epic speech of trees, […]. She even coded fragments of the great jigsaw that the creator spread all over the diverse people of the earth, hinting that no race or people can have the complete picture or monopoly of the ultimate possibilities of the human genius alone. […] These fragments of the grand picture of humanity were the most haunting and beautiful parts of her weaving that day. » Ma traduction.

[229] *Ibid.*, p. 129-130 : « she recorded legends and moments of history lost to her people », « she recorded bawdy ancient jokes » , « oral poems of famous bards whose words had entered communal memory, whose names had been forgotten », « forgotten items of meteorological discoveries ». Ma traduction. Notons que de nombreux autres auteurs africains ont également envisagé le rapport à l'Histoire en termes de traces. On peut citer par exemple M.G. Vassanji (*The Book of secrets*), Yvonne Vera (*The Stone Virgins*), Henri Lopès (*Le lys et le flamboyant*) ou Tierno Monenembo (*Les écailles du ciel*).

[230] V.S. Naipaul cité par Helen Hayward, *The Enigma of V.S. Naipaul*, *op. cit.*, p. 14 : « the truth as it was for my aunt ». Ma traduction.

militer contre l'oubli et aussi pour l'équité de la mémoire » et celui de l'historien à qui « reste la tâche de comprendre sans inculper, ni disculper ». D'après lui, la mémoire exprime un « vœu de fidélité » et l'Histoire un « pacte de vérité » [231] et toutes deux ont leur valeur, sans qu'aucune ne doive supplanter l'autre. Chez beaucoup d'auteurs postcoloniaux, on sent le désir de confronter et de mêler ces deux approches à travers la fiction.

Aux tessons, aux ruines qui témoignent d'un autrefois, devraient s'ajouter les témoignages de ceux qui ont vu ou entendu (ou vu ceux qui ont vu, entendu ceux qui ont entendu). Mettre en avant le rôle de la mémoire dans l'écriture du passé, c'est aussi mettre sur le devant de la scène l'individu. Marie Sophie, dans *Texaco*, avoue que : « [son] intelligence de la mémoire collective n'est que [sa] propre mémoire. Et cette dernière n'est aujourd'hui fidèle, qu'exercée sur l'histoire seule de [ses] vieilles chairs. »[232]. Maryse Condé dit explicitement dans un entretien que le glissement de l'Histoire vers la mémoire est nécessaire : « Désormais, l'histoire doit être subordonnée au travail de la mémoire collective ou familiale. »[233] L'évolution de son œuvre témoigne d'ailleurs de cette option. Nick F. Nesbitt rappelle en effet que Maryse Condé avait eu pour projet de faire une thèse sur l'Histoire de Ségou, mais y avait renoncé pressentant qu'un roman serait plus adapté. Par la suite, l'écriture de Condé se détache très nettement du type de roman historique qu'incarne largement Ségou et donne la priorité aux trajectoires individuelles, même lorsque celles-ci doivent amener à réfléchir sur des dynamiques collectives. Dans *Traversée de la mangrove*, l'historien Émile Étienne ambitionne d'écrire une autre Histoire de la Guadeloupe, une Histoire fondée sur la mémoire de ceux qui y vivent :

> « Je voudrais écrire une histoire de ce pays qui serait uniquement basée sur les souvenirs gardés au creux des mémoires, au creux des cœurs. Ce que les pères ont dit aux fils, ce que les mères ont dit aux filles. Je voudrais aller du Nord au Sud, de l'Est à l'Ouest pour recueillir toutes ces paroles qu'on n'a jamais écoutées. »[234]

De manière générale, le rôle de la mémoire paraît essentiel dans une grande part des romans, dans la mesure où ceux-ci se présentent souvent comme le résultat d'une transmission de mémoire : dans *La vie scélérate*, Claude relate la mémoire

[231] Paul Ricœur, *Annales*, 2000, cité par Joël Roman, *Chronique des idées contemporaines*, Rosny, Bréal, 2000, p. 464-465.
[232] Patrick Chamoiseau, *Texaco*, *op. cit.*, p. 48.
[233] Maryse Condé in Françoise Pfaff, *Conversations with Maryse Condé*, *op. cit.*, p. 67. Ma traduction.
[234] Maryse Condé, *Traversée de la mangrove*, *op. cit*., p. 237.

de sa famille, dans *Midnight's Children*, Saleem raconte l'histoire de sa vie, dans *Texaco*, Marie-Sophie fait part de ses souvenirs au marqueur de paroles, dans *The God of Small Things*, Rahel tente de reconstruire sa mémoire des événements de son enfance, etc.

Cette mise en avant de l'humain et de son vécu comme accès à l'Histoire se traduit parfois dans un rapport étroit qui se dessine entre corps et mémoire.[235] Les romans de Chamoiseau font de ce lien un moteur essentiel de la narration. Dans *Solibo Magnifique*, le corps mutilé de Solibo après autopsie fait écho au fait qu'après sa mort « il n'existe […] que dans une mosaïque de souvenirs »[236]. Démembrement et dispersion de la mémoire vont de pair. Dans *Biblique des derniers gestes*, Balthazar raconte ses souvenirs à travers les tressaillements de sa chair :

> « Cet homme d'action s'était toujours montré attentif à son corps. Il s'était toujours conservé une écoute de ses organes les plus insignifiants, comme s'il y avait eu là une mémoire particulière, une sapience, capable de l'orienter dans les évènements qu'il devait affronter. J'essayais d'analyser le parler de corps d'agonisant, de relier ses mouvements aux interviews que j'avais pu lire de lui. »[237]

Les documents « classiques » de la recherche historique ne sont pas rejetés, mais ne sauraient à eux seuls évoquer le sang et la chair des événements passés.

Dans *Midnight's Children* de Salman Rushdie, le corps des personnages permet d'inscrire l'Histoire de l'Inde. Lorsque le professeur Emil Zagallo arrache les cheveux de Saleem en lui laissant une tonsure de moine, il renforce la conviction qu'a l'enfant du lien de sa vie à celle de l'Inde : les cheveux arrachés et qui ne repousseront plus jamais évoquent la partition de l'Inde et du Pakistan ; un doigt coupé et une fontaine de sang rappellent que « il arriva la même chose à l'histoire »[238] ; le gel des biens de riches musulmans pour les obliger à fuir vers le Pakistan se traduit par le gel – littéral – des parties génitales d'Ahmed Sinai, etc. Et quand le Pakistan décide de se couper de son Histoire, de devenir une nation amnésique, Jamila-la-chanteuse, qui devient la voix de la nouvelle nation, renonce

[235] Le titre d'un roman de Shauna Singh Baldwin en témoigne : *What the body remembers* (traduit en français sous le titre *La mémoire du corps*). Shauna Singh Baldwin, *What the Body Remembers*, Toronto, Alfred A. Knopf, 1999. *La mémoire du corps*, traduit de l'anglais par Josée Kamoun, Paris, Seuil, 2002. En anglais, *remember* peut aussi se lire *re-member*. « Re-membrer » le corps, le reconstituer à partir de fragments épars, c'est alors dire la mémoire non seulement individuelle, mais bien souvent collective.
[236] Patrick Chamoiseau, *Solibo Magnifique*, *op. cit.*, p. 26.
[237] Patrick Chamoiseau, *Biblique des derniers gestes*, *op. cit*., p. 58.
[238] Salman Rushdie, *Les enfants de minuit*, *op. cit.*, p. 347. *Midnight's Children*, *op. cit.*, p. 238 : « a similar thing happened to history ».

à montrer son corps et se cache derrière des tchadors percés seulement d'un trou pour qu'elle puisse chanter.

Mais donner la priorité à la mémoire, c'est aussi, sur le plan structurel, renoncer à la linéarité. Patrick Chamoiseau rapporte dans le texte « paroles de djobeurs », annexé à *Chronique des sept misères* : « Le texte initial était d'une complexité qui voulait rappeler le fonctionnement de la mémoire, fonctionnement jamais linéaire, tout en ruptures de temps, de lieux, de tons et de manières. »[239] Si l'auteur affirme avoir simplifié sa trame, on retrouve sans aucun doute des traces de ces « ruptures de temps, de lieux, de tons et de manières » dans la plupart de ses romans. Ainsi, dans *Texaco*, Esternome affirme : « Il n'y a pas d'Histoire de l'En-ville. Bêtises. Parle de temps. Ça n'avance pas comme un fil mais comme un chien ferré, qui va devant, qui boule en arrière, qui frissonne, qui dérape et qui vire droit-cassé. »[240]

Dans *The God of Small Things*, Arundhati Roy a réellement poussé au bout la logique du fonctionnement mémoriel : l'ordre des épisodes est directement dicté par les sauts de la mémoire, les enchaînements de souvenirs, les oublis et les refoulements. Et en effet, il faut parfois savoir aussi partir de l'oubli, car l'oubli a aussi son Histoire. C'est d'ailleurs ce que Derek Walcott affirme dans « The Muse of History » à propos de l'esclavage : « Avec le temps, l'esclave céda à l'amnésie. Cette amnésie est la véritable Histoire du Nouveau Monde »[241]. Écrire à partir de la mémoire inclut d'écrire à partir de l'oubli.

Les romans de Rushdie en témoignent également, qui s'interrogent sans cesse sur les failles de la mémoire, sans pour autant toujours vouloir les combler. Les oublis, les pertes qui créent des fractures dans le déroulement des événements, mais aussi dans la narration (puisqu'elle s'interroge sur elles), participent du caractère non linéaire de la narration. À cela s'ajoutent également les nombreuses analepses et prolepses, dictées par le fonctionnement de la mémoire, qui tendent à contrarier les trames *a priori* relativement chronologiques des romans de Rushdie.[242]

---

[239] Patrick Chamoiseau, *Chronique des sept misères* suivi de *Paroles de djobeurs*, *op. cit*., p. 247.
[240] Patrick Chamoiseau, *Texaco*, *op. cit.*, p. 375-376.
[241] Derek Walcott, « La muse de l'Histoire », *Café Martinique*, *op. cit.*, p. 56 : « Avec le temps, l'esclave a sombré dans l'amnésie. Amnésie qui est la véritable histoire du Nouveau Monde. »
[242] L'« et-aprésisme » (« What-happenextism ») de Padma – son désir d'entendre la suite de l'histoire contée par Saleem – s'oppose constamment à la logique de la mémoire.

Dans *A Bend in the River*, Naipaul dénonce les tentatives d'effacer les blessures de l'Histoire. Salim est ainsi choqué de voir marquée dans le paysage la volonté de négation de l'Histoire coloniale :

> « Donc presque aussitôt après avoir été érigé […] [le monument] avait été renversé. En même temps que tous les autres statues et monuments coloniaux. Les piédestaux avaient été dégradés, les grilles de protection aplaties, les projecteurs écrasés et abandonnés à la rouille. Les ruines avaient été laissées telles quelles ; on n'avait fait aucune tentative pour mettre un peu d'ordre. Le nom des rues principales avait été changé. Des planches grossières portaient les nouveaux noms grossièrement écrits. Personne n'utilisait ces noms nouveaux, car personne ne les appréciait particulièrement. Ce qu'on avait voulu, c'était simplement se débarrasser des anciens, effacer le souvenir des intrus. »[243]

Pour construire l'avenir, il faut s'appuyer sur une Histoire consciente de ses manques, de ses oublis et de ses mensonges, ne pas masquer les blessures en imposant d'autres oublis. Interroger l'Histoire, ce n'est pas revenir en arrière, mais tenter de comprendre les raisons du chemin parcouru. Si les allers-retours et les détours sont nécessaires, cela ne remet pas en cause la nécessité d'avancer.

Dans les romans de Waberi, l'action de la mémoire justifie de nombreuses digressions, ainsi que l'introduction dans des parties a priori consacrées à un personnage de considérations sur un autre personnage. Tous sont liés par la mémoire qu'ils ont les uns des autres, par les souvenirs qu'ils partagent et que l'un peut évoquer au nom des autres. La mémoire est aussi une manière d'affirmer la relation, un principe qui s'accommode mal des narrations linéaires.

On retrouve dans *Traversée de la mangrove* de Maryse Condé une conception assez similaire. Une fois mort, Francis Sancher n'existe plus que dans les mémoires de ceux qui l'ont connu. C'est de la mise en relation de ces mémoires – forcément partiales et partielles – que peut émerger une image cohérente du disparu. La linéarité n'a pas sa place ici, la mise en relation domine. La mort de Francis Sancher provoque par ailleurs la résurgence de souvenirs mais aussi d'interrogations autour de l'Histoire. Sancher affirmait que son passé était taché d'un terrible secret. Ce secret jamais vraiment élucidé (massacre d'esclaves, participation aux horreurs de l'esclavage d'une manière ou d'une autre ?) constitue une sorte de trou noir autour duquel la communauté grandit et

[243] V.S. Naipaul, *À la courbe du fleuve*, *op. cit.*, p. 35. *A Bend in the River*, *op. cit.*, p. 29-30 : « So, almost as soon as it had been put up […] the steamer monument had been knocked down. With all the other colonial statues and monuments. Pedestals had been defeated, protective railings flattened, floodlights smashed and left to rust. Ruins had been left as ruins; no attempt had been made to tidy up. The names of all the main streets had been changed. Rough boards carried the new, roughly lettered names. No one used the new names, because no one particularly cared about them. The wish had only been to get rid of the old, to wipe out the memory of the intruder. »

se développe. À l'origine, il y a un drame oublié. Francis Sancher est la trace, le signe de cet oubli (seul Xantippe, le fou, affirme connaître la vérité sur ce qui hante Sancher, mais affirme : « le temps de la vengeance est passé »[244]). Loin de disparaître avec la mort du personnage, cette trace va se poursuivre à travers les fils que portent Mira et Vilma. Sancher est réellement le point nodal ou plutôt le trou noir autour duquel s'articule la parole fragmentée de la communauté.

Faire appel à la mémoire, c'est souvent aussi faire appel aux ressources de l'oralité. Le lien entre oralité et mémoire est attesté par de nombreux mythes et traditions. Dans *Soundjata ou l'épopée mandingue*, D.T. Niane écrit ainsi :

> « nous autres griots nous sommes les dépositaires de la science du passé, mais qui connaît l'histoire d'un pays peut lire dans son avenir. D'autres peuples se servent de l'écriture pour fixer le passé ; mais cette invention a tué la mémoire chez eux ; ils ne sentent plus le passé car l'écriture n'a pas la chaleur de la voix humaine. »[245]

Dans *Astonishing the Gods* de Ben Okri, le narrateur parle de son pays d'origine, un pays qui ne connaît pas l'écriture : « les seules choses qui avaient survécu à ces époques aux couleurs différentes, c'étaient des légendes et de riches traditions, non écrites et, par conséquent, dont on se souvenait. On s'en souvenait parce qu'on les vivait. »[246] Écrire serait, dans cette perspective, le signe de la perte de la mémoire. Pour se défendre de ce soupçon, plusieurs écrivains tentent dans leurs textes de montrer que l'écrit peut se mettre au service de la mémoire en allant cueillir ses informations aux sources de l'oral. C'est ainsi que dans *Texaco*, le marqueur de paroles recueille les paroles de Marie-Sophie, qui elle-même a recueilli celles de son père Esternome, qui lui-même avait recueilli celles d'Idoménée. Dans *Solibo Magnifique*, le marqueur de paroles affirme à la fois la mise à mort et la sauvegarde de la mémoire orale par l'écriture. Dans *Midnight's Children*, Saleem écrit ses mémoires mais les élabore en lisant des extraits de ce qu'il écrit à Padma et en ajustant ainsi son écriture au rythme de l'oral. Bingo et Tiécoura, dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, relatent

---

[244] Maryse Condé, *Traversée de la mangrove*, *op. cit*., p. 245.

[245] Djibril Tamsir Niane, *Soundjata ou l'épopée mandingue*, Paris, Présence africaine, 1960, p. 78. On retrouve une conception proche dans *Nehanda* d'Yvonne Vera. Dans ce roman, en effet, l'écrit est perçu par le peuple de Nehanda comme un refuge peu sûr pour les mots que la parole humaine en revanche sait porter à travers les générations : « Nous n'abandonnerons pas nos mots sur le flanc d'une calebasse qu'un enfant pourrait briser un matin. » (Yvonne Vera, *Nehanda*, *op. cit.*, p. 43 : « We will not surrender our words onto the side of a calabash which a child may break one morning. » Ma traduction.)

[246] Ben Okri, *Étonner les dieux*, *op. cit.*, p. 9. *Astonishing the gods*, *op. cit.*, p. 3 : « all that had come down from those differently coloured ages were legends and rich traditions, unwritten and therefore, remembered. They were remembered because they were lived. »

l'épopée de Koyaga devant une assemblée. Birahima, dans *Allah n'est pas obligé*, raconte ses aventures à son cousin. Sibié dans *Les écailles du ciel* de Monenembo raconte ses souvenirs à Koulloun qui les retransmet à la communauté, etc. Quand les écrivains postcoloniaux se font historiens, quand ils se trouvent confrontés aux insuffisances de l'historio-graphie, ils éprouvent souvent la nécessité de faire appel aux ressources orales. Ambition somme toute paradoxale dans la mesure où l'écrivain est fondamentalement du côté de l'écrit, mais c'est bien là l'un des points de tension propres à l'hybride.[247] Cette tension, ce caractère paradoxal, est particulièrement lisible dans un sous-titre choisi par Naipaul pour certains de ses textes. Dans *Un chemin dans le monde*, deux textes, « Un vêtement moderne » et « Une liasse de papiers, un rouleau de tabac, une tortue » sont sous-titrés « Histoire non écrite ». Comment un texte écrit peut-il s'intituler « Histoire non écrite » ?

On pourrait dire que les romans postcoloniaux aux prises avec l'Histoire mettent souvent en scène le passage d'une mémoire orale à la mise en récit du passé, non pas comme une rupture, mais comme une transmission, transmission par ailleurs problématique. En même temps que Chamoiseau, Rushdie ou Kourouma s'inscrivent dans un rapport de filiation par rapport à la mémoire orale, ils déconstruisent le cliché d'une oralité authentique, pure et gardienne de vérité. Marie-Sophie (*Texaco*), Saleem (*Midnight's Children*) et Diabaté (*Monnè, outrages et défis*) démontrent que détenir le pouvoir de la parole n'est pas synonyme d'une mémoire ni d'une probité à toute épreuve. Oublis, mensonges, déformations sont tout autant les propres de l'oral que de l'écrit. Waïs, dans *Balbala*, de Waberi affirme même que la mémoire cache le passé plus qu'elle ne le révèle :

> « Longtemps j'ai pensé que la mémoire servait à se remémorer le passé, à remonter le cours entier du temps pour déambuler dans les ruelles d'à présent. Ah, grossière erreur ! J'ai enfin compris que la mémoire sert surtout à occulter le temps d'antan, à oublier la blessure trop vive en l'encombrant de souvenirs qui chamboulent l'ordre initial des événements. Oui, la mémoire sert à oublier, les historiens l'ont compris avant tout le monde. »[248]

Que faire alors quand la mémoire s'échappe ou ment ? Que faire quand les témoins manquent ou ne sont pas fiables ? Recourir à la mémoire, travailler à partir de fragments, c'est admettre qu'aucune vérité absolue, entière ne peut être

[247] Voir le chapitre 8 de la thèse, partie 2, « Entre oral et écrit », p. 720-755.
[248] Abdourahman Waberi, *Balbala*, *op. cit.*, p. 21.

retrouvée. Et que donc, il faudra interpréter, imaginer les liens entre les documents et les témoignages.

4.3. Le rôle de l'imagination

L'imagination, arme par excellence des écrivains, doit être le liant permettant de redonner sens aux fragments épars. Nombre de textes abordent directement cet aspect dans des commentaires métafictionnels. Ainsi, Saleem dans *Midnight's Children* confie-t-il : « Je dois donc me contenter de bouts et de morceaux : comme si j'avais écrit il y a des siècles, le truc consiste à remplir des vides guidé par les quelques indications qu'on m'a données. »[249] C'est dans cette dimension que l'écrivain retrouve ses prérogatives : c'est dans les vides à remplir qu'il retrouve son terrain, celui de l'imagination. Et ce terrain, dans cette confrontation avec l'Histoire, il va falloir le défendre. Saleem dit aussi : « Parfois les légendes deviennent réalité, et sont plus utiles que les faits »[250], soulignant la dimension pragmatique de toute Histoire : l'Histoire est un récit cohérent d'événements passés destiné à leur conférer un sens et notamment à expliquer la situation présente. Un récit soumis donc à des réévaluations constantes. Et que des récits plus efficaces peuvent éventuellement concurrencer. La fiction va donc régulièrement souligner le fait que l'Histoire des historiens ne l'exclut pas (dans la mesure où toute écriture de l'Histoire intègre une dimension rhétorique, ainsi qu'une part d'interprétation) et ainsi affirmer son droit à s'attaquer à l'Histoire avec ses propres moyens. Dans *The Enigma of Arrival* de V.S. Naipaul, un homme, aux funérailles de la sœur du narrateur, raconte une version de l'Histoire des migrations indiennes vers Trinidad qui est une sorte de collage erroné de diverses informations. Le narrateur commente alors :

> « Il avait fabriqué une Histoire composite. Mais elle lui suffisait. Les hommes ont besoin de l'Histoire ; elle les aide à se faire une idée de qui ils sont. Mais l'Histoire, comme la sainteté, peut résider dans le cœur ; c'est assez qu'il ne soit pas vide. »[251]

[249] Salman Rushdie, *Midnight's Children*, *op. cit.*, p. 427 : « Well then: I must content myself with shreds and scraps: as I wrote centuries ago, the trick is to fill in the gaps, guided by the few clues one is given. » *Les enfants de minuit*, p. 620.
[250] *Ibid.*, p. 68. *MC*, p. 47 : « Sometimes legends make reality, and become more useful than the facts. »
[251] V.S. Naipaul, *L'énigme de l'arrivée*, *op. cit*., p. 444. *The Enigma of Arrival*, *op. cit.*, p. 318 : « He had created a composite history. But it was enough for him. Men need history; it helps them to have an idea of who they are. But history, like sanctity, can reside in the heart; it is enough that there is something there. »

L'Histoire n'est pas un enchaînement d'événements permettant d'expliquer le présent, mais un récit composite nécessaire pour donner un sens au présent. Les littératures postcoloniales en soulignent le caractère mixte, à la croisée entre enquête scientifique et travail d'imagination, collage d'indices, de traces et de témoignages. Elle les intéresse par sa nature mouvante, complexe et ouverte. En revendiquant explicitement le droit de participer à la réécriture de l'Histoire grâce à l'imagination, les auteurs mettent en avant le fait que l'identité hybride est en perpétuelle construction, elle est une recherche de sens qui s'appuie sur la confrontation permanente de sources, de récits.

Dans *Éloge de la créolité*, Chamoiseau, Bernabé et Confiant affirmaient déjà que face à la « chronique coloniale », la littérature pouvait offrir un autre regard sur l'Histoire en s'abreuvant aux mémoires et aux histoires portées par l'oralité, mais aussi en s'appuyant sur la force évocatrice de l'imagination :

> « notre histoire (ou nos histoires) n'est pas totalement accessible aux historiens. Leur méthodologie ne leur donne accès qu'à la Chronique coloniale. Notre Chronique est dessous les dates, dessous les faits répertoriés : *nous sommes Paroles sous l'écriture*. Seule la connaissance poétique, la connaissance romanesque, la connaissance littéraire, bref, la connaissance artistique, pourra nous déceler, nous percevoir, nous ramener évanescents aux réanimations de la conscience. Appliquée à nos histoires (à cette mémoire-sable voltigée dans le paysage, dans la terre, dans des fragments de cerveaux de vieux-nègres, tout en richesse émotionnelle, en sensations, en intuitions…) la vision intérieure et l'acceptation de notre créolité nous permettront d'investir *ces zones impénétrables du silence où le cri s'est dilué*. C'est en cela que notre littérature nous restituera à la durée, à l'espace-temps continu, c'est en cela qu'elle s'émouvra de son passé et qu'elle sera historique. »[252]

Dans *Desirada* de Maryse Condé, Marie-Noëlle choisit parmi les diverses versions possibles, l'histoire de sa naissance qui lui plaît le plus, qui lui renvoie une image d'elle qui la satisfait :

> « en fin de compte, réelle ou imaginaire, cette identité-là avait fini par me plaire. D'une certaine manière, ma monstruosité me rend unique. Grâce à elle, je ne possède ni nationalité ni pays ni langue. Je peux rejeter ces tracasseries qui tracassent tellement les humains. Elle donne aussi une explication à ce qui entoure ma vie. »[253]

Dans *La vie scélérate*, Claude comble le manque de documents ou les oublis des témoins par les ressources de l'imagination. Le sous-titre du *Cœur à rire et à*

[252] Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité*, *op. cit.*, p. 37-38. Dans *Le quatrième siècle* d'Édouard Glissant, Mathieu, qui tente de retrouver le passé, a conscience qu'il lui faudra s'appuyer sur son intuition, deviner ce qui s'est passé, en quelque sorte avoir une vision prophétique du passé : « Le passé ne doit pas seulement être recomposé de manière objective (ou même de manière subjective) par l'historien, il doit être aussi rêvé de manière prophétique, pour les gens, les communautés et les cultures dont le passé, justement, a été occulté. » Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, *op. cit.*, p. 86.
[253] Maryse Condé, *Desirada*, *op. cit.*, p. 281.

pleurer, l'autobiographie de Maryse Condé, « contes vrais de mon enfance », montre bien, comme le note Leah D. Hewitt, que : « la fiction permet de mettre en lumière ce qui a le plus d'importance dans la construction de soi et de l'Autre, facilitant la mise en scène dramatique des souvenirs qui semblent le mieux révéler le cœur des choses. »[254] Une remarque qui vaut aussi pour l'écriture de l'Histoire. L'identité hybride ne peut se satisfaire d'un unique récit, elle s'élabore dans la confrontation. Mais pour que cette confrontation ne soit pas un enfermement ou un blocage, il faut parfois choisir son passé.

Ben Okri affirme dans ses textes la porosité entre fiction et réel (et par conséquent Histoire) : « Il n'y a plus de frontière stable entre l'imagination et le monde. »[255] D'où la légitimité de la fiction à participer à l'écriture de l'Histoire. Dans *Balbala*, Waberi reprend les mots de Tchicaya U'Tamsi et affirme qu'il faudra non pas rendre compte, mais « rendre conte » de la situation terrible du pays.[256]

Histoire et fiction ne peuvent s'ignorer, leurs nécessaires intrications, mais aussi les failles qui les séparent, sont sans cesse soulignées. Il s'agit bien d'écrire une fiction non pas sur, mais avec l'Histoire, une fiction qui réinscrit dans l'Histoire les blessures que celle-ci a infligées. Jahan Ramazani a écrit à propos de Derek Walcott et de son poème *Omeros* : « En reliant la blessure et la suture, Walcott suggère que l'étrange chirurgie de la poésie pourrait avoir à mutiler un personnage pour réparer les blessures historiques. »[257] On pourrait affirmer que les littératures de l'hybridité tentent d'inscrire dans leurs textes les blessures infligées (coupures, fractures, démembrements, etc.) par l'Histoire, afin de guérir l'Histoire. Afficher les cicatrices, souligner le caractère composite et recomposé c'est affirmer une possible guérison qui ne nie pas la réalité des blessures. L'Histoire doit aussi être celle de ses oublis.

En réécrivant l'Histoire, les écrivains s'inventent et inventent leur communauté. Dans *Temps et récit*, Ricœur, après avoir étudié les entrecroisements entre Histoire et fiction, l'Histoire fictionalisée et la fiction historicisée, montre que : « Le rejeton fragile issu de l'histoire et de la fiction, c'est

[254] Leah D. Hewitt, « Vérités des fictions autobiographiques », in Madeleine Côttenet-Hage et Lydie Moudileno, (dir.), *Maryse Condé : une nomade inconvenante. Mélanges offerts à Maryse Condé*, Matoury (Guyane), Ibis Rouge Éditions, 2002, p. 163.
[255] Ben Okri, *A Way of Being Free*, *op. cit.*, p. 53 : « There are no longer any stable frontier between the imagination and the world. » Ma traduction.
[256] Abdourahman Waberi, *Balbala*, *op. cit.*, p. 22.
[257] Jahan Ramazani, *The Hybrid Muse. Postcolonial Poetry in English*, *op. cit.*, p. 50. « Conflating wound and suture, Walcott suggests that the odd surgery of poetry may have to disfigure a character with wounds to repair historical injuries. » Ma traduction.

l'*assignation* à un individu ou à une communauté d'une identité spécifique qu'on peut appeler leur *identité narrative*. »[258] L'identité narrative renvoie à l'ipséité, c'est-à-dire à l'identité comprise au sens d'un soi-même (*ipse*) et non pas d'un même (*idem*) : « À la différence de l'identité abstraite du même, l'identité narrative, constitutive de l'ipséité, peut inclure le changement, la mutabilité dans la cohésion d'une vie. »[259] Les fictions historicisées des nations post-coloniales cherchent ainsi à répondre à la question « qui ? », en même temps qu'elle contribue à définir ce « qui ». Comme l'explique encore Ricœur, le rapport est circulaire. Une communauté peut tirer son identité de la réception des textes qu'elle a produits : « en un mot, l'identité narrative est la résolution poétique du cercle herméneutique. »[260] Quant à l'aporie de l'identité narrative que rappelle Ricœur, les auteurs étudiés semblent l'avoir parfaitement intégrée : l'identité narrative n'est pas stable, plusieurs récits peuvent se concurrencer et l'identité ne cesse de se faire et de se défaire. Songeons aux « pour un », « pour deux », etc. dans *Biblique des derniers gestes*, aux hésitations sur le commencement de l'histoire dans *En attendant le bonheur*, aux récits polyphoniques de Waberi ou aux visions concurrentes de Grand Dieu et de Petit Dieu dans *The God of Small Things*. Par ailleurs, l'interrogation de l'Histoire est bien plus l'interrogation d'un processus, d'un itinéraire que d'un évènement originel. Comme le prône Paul Gilroy dans *L'Atlantique noir*, sans négliger les racines (en anglais : « *roots* »), les écrivains donnent la priorité aux parcours, aux itinéraires (en anglais : « *routes* »). [261] Le récit de Saleem dans *Midnight's Children* s'arrête lorsque les événements décrits rencontrent le présent de la narration (on retrouve le même schéma dans *The Moor's last Sigh*), même chose dans *Texaco* et dans *La vie scélérate*. Dans *Transit*, les témoignages sur le passé sont encadrés par deux témoignages du présent et en justifient le contenu. Dans *Allah n'est pas obligé*, le récit fait aussi une boucle. À partir d'une situation donnée dans le présent, le narrateur relate les événements passés qui l'ont mené jusqu'à cette situation. Cette insistance sur le déroulement, l'évolution entraîne naturellement la prise de conscience des changements possibles. Ricœur écrit ainsi : « […] l'histoire d'une vie ne cesse d'être refigurée par toutes les histoires véridiques ou fictives qu'un sujet se

[258] Paul Ricœur, *Temps et récit 3. Le temps raconté*, *op. cit.*, p. 442.
[259] *Ibid.*, p. 443.
[260] *Ibid.*, p. 446.
[261] La double métaphore des racines/itinéraires (« *roots* »/« *routes* » dans la version originale) parcourt tout le livre de Paul Gilroy. L'auteur plaide pour une identité qui ne resterait pas prisonnière des racines mais s'ouvrirait aux recompositions, aux branchements et aux hybridations.

raconte sur lui-même. Cette refiguration fait de la vie elle-même un tissu d'histoires racontées. »[262] Comment ne pas songer aux paroles de Saleem dans *Midnight's Children* : « J'ai été un avaleur de vies ; et pour me connaître, moi seul, il va vous falloir avaler également l'ensemble. »[263]? Ou encore au roman de Maryse Condé, *Traversée de la mangrove*, dans lequel l'identité de Francis Sancher est composée par les multiples récits de ceux qui l'ont connu. Si le roman se distingue de l'Histoire, c'est bien dans la conscience qu'il a de représenter non ce qui a été, mais la constellation des possibles. C'est d'ailleurs ce que dit Kundera dans *L'art du roman* :

> « Le roman n'examine pas la réalité mais l'existence. Et l'existence n'est pas ce qui s'est passé, l'existence est le champ des possibilités humaines, tout ce que l'homme peut devenir, tout ce dont il est capable. Les romanciers dessinent la carte de l'existence en découvrant telle ou telle possibilité humaine. Mais encore une fois : exister, cela veut dire : 'être-dans-le-monde'. Il faut donc comprendre et le personnage et son monde comme possibilités. »[264]

En mettant au cœur de la fiction la réflexion sur l'Histoire, les écrivains s'interrogent sur ce qui fait l'identité individuelle et collective. La narration de soi et de son passé, en intégrant fragments épars, lambeaux de souvenirs contradictoires, versions officielles et officieuses permet de comprendre l'identité comme une ipséité et par conséquent de l'ouvrir à la multiplicité des possibles.

[262] Paul Ricœur, *Temps et récit 3. Le temps raconté*, *op. cit.*, p. 443.
[263] Salman Rushdie, *Les enfants de minuit*, *op. cit.*, p. 12. *Midnight's Children*, *op. cit.*, p. 9 : « I have been a swallower of lives; and to know me, just the one of me, you'll have to swallow the lot as well. »
[264] Milan Kundera, *L'art du roman*, *op. cit.*, p. 57.

Antoine, Régis 368
Ashcroft, Bill 307, 308, 318
Attenborough, Richard 350
Baldwin, Shauna Singh 390
Banerjea, Surendranath 351
Baneth-Nouailhetas, Émilienne 385
Beniamino, Michel 343, 344, 353
Berger, John 354
Bernabé, Jean 344, 377, 396
Biardeau, Madeleine 316
Bonnet, Véronique 343, 348
Breton, André 345
Burton, Richard D.E. 344
Césaire, Aimé 341, 345, 346
Chakrabarty, Dipesh 318
Chamoiseau, Patrick 312, 319, 320, 321, 324, 328, 329, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 360, 361, 362, 364, 365, 367, 368, 376, 377, 379, 381, 389, 390, 391, 394, 396
Chancé, Dominique 318, 326, 381
Chaudhuri, Amit 367
Condé, Maryse 307, 315, 324, 326, 335, 343, 348, 363, 364, 365, 379, 381, 389, 392, 393, 396, 397, 399
Confiant, Raphaël 319, 343, 344, 367, 377, 396
Côttenet-Hage, Madeleine 397
Delgrès, Louis 347
Delpech, Catherine 312, 318, 321
Dib, Mohamed 311
Dreyfus-Armand, Geneviève 324
Fanon, Frantz 311, 346
Fanon, Franz 311, 346
Farge, Arlette 376
Ferro, Marc 351
Fonkoua, Romuald 335
Foucault, Michel 309
Gervereau, Laurent 324
Gilroy, Paul 323, 398
Glissant, Edouard 308
Glissant, Édouard 308, 320, 321, 326, 342, 344, 345, 354, 378, 396
Gorra, Michael 325
Gosh, Amitav 372
Gramsci, Antonio 354
Griffiths, Gareth 307, 308, 318
Guiloineau, Jean 340
Harris, Wilson 307
Hayward, Helen 331, 388
Hewitt, Leah D. 397
Hutcheon, Linda 309, 374, 375, 376
Irele, Abiola 308, 313
Jolivet, Marie-Josée 345
Kourouma, Ahmadou 331, 332, 335, 336, 369, 370, 377, 379, 394
Kundera, Milan 399
Labou Tansi, Sony 354
Lamming, George 326
Lautréamont (comte de), Isidore Ducasse 345
Lopès, Henri 388
Maximin, Daniel 347, 348
Milza, Pierre 324
Monenembo, Tierno 322, 388, 394
Moudileno, Lydie 322, 365, 368, 397
Mullaney, Julie 384
Mustafa, Fawzia 330
Naipaul, V.S.311, 312, 315, 316, 318, 319, 322, 323, 325, 326, 329, 330, 331, 341, 342, 366, 367, 368, 379, 388, 392, 394, 395
Niane, Djibril Tamsir 322, 393
Nkrumah, Kwame 337
Nora, Pierre 379
Okri, Ben 313, 314, 333, 339, 340, 341, 372, 373, 374, 379, 387, 388, 393, 397
Ouologuem Yambo 334, 335
Ozouf, Jacques 379
Ozouf, Mona 379
Parameswaran, Uma 359
Perret, Delphine 361
Pfaff, Françoise 363, 365, 389
Philipps, Caryl 381
Quayson, Ato 339, 340
Ramazani, Jahan 397
Reder, Michael R. 323, 350
Renan, Ernest 334
Ricœur, Paul 309, 383, 388, 389, 397, 398, 399
Rimbaud, Arthur 345
Rochmann, Marie-Christine 343
Rœlens, Maurice 312, 318, 321
Roman, Joël 389
Roy, Arundhati 316, 317, 332, 333, 351, 352, 354, 356, 357, 358, 379, 383, 384, 385, 391
Rushdie, Salman 320, 321, 322, 323, 325, 350, 351, 352, 358, 359, 360, 374, 377, 378, 379, 382, 383, 390, 391, 394, 395, 399
Said, Edward 309
Saint-John Perse 345
Schon, Nathalie 364
Soubias, Pierre 335
Soyinka, Wole 340
Spivak, Gayatri 355, 377, 378
Spivak, Gayatri Chakravorty 359, 368, 377, 378
Srivastava, Aruna 351
Temime, Émile 324
Ten Kortenaar, Neil 359
Thapar, Romila 315
Tharoor, Sashi 334, 350
Tiffin, Helen 307, 308, 318
Todorov, Tzvetan 379
Tutuola, Amos 339, 340
Vera, Yvonne 320, 388, 393
Waberi, Abdourahman 311, 313, 320, 324, 327, 336, 337, 338, 354, 371, 372, 379, 386, 392, 394, 397, 398
Walcott, Derek 311, 326, 342, 391, 397
Weitzmann, Marc 347
White, Hayden 309, 374
Wise, Christopher 334, 335

« C'est vrai que la géographie a défait notre histoire. »[1]

« Où l'écrivain se situe-t-il ? L'écriture est-elle liée à un espace géographique ou dessine-t-elle sa propre cartographie ? »[2]

Chapitre 5

La géographie sous le signe du dé-placement

La géographie est un enjeu stratégique aussi bien pour l'emprise impérialiste et/ou colonialiste que pour les mouvements qui s'y opposent. Dans *Culture et impérialisme*, Edward Said affirme ainsi :

> « S'il est un trait distinctif absolu de l'imaginaire de l'anti-impérialisme, c'est la primauté de l'élément géographique. N'oublions pas que l'impérialisme est un acte de violence géographique, par lequel la quasi-totalité de l'espace mondial est explorée, cartographiée et finalement annexée. Pour l'indigène, l'histoire de l'asservissement colonial commence par la perte de l'espace local au profit de l'étranger. Par la suite, il lui faut partir en quête de son identité géographique, et en un sens la restaurer. En raison de la présence du colonisateur étranger, la terre n'est d'abord récupérable que par l'imagination. »[3]

En ce qui concerne l'impérialisme et plus précisément la colonisation, rappelons brièvement l'importance de l'entreprise cartographique, l'établissement plus ou moins arbitraire de frontières, mais aussi l'importance des modifications imposées aux paysages : dans « Ecological Imperialism »[4], Alfred Crosby explique comment les Européens, en exportant vers les colonies plantes, animaux,

[1] Daniel Maximin, *L'isolé soleil*, *op. cit.*, p. 103.
[2] Nathalie Carré, « Éditorial. L'écriture et sa cartographie », *Notre Librairie*, n° 155-156, juillet-décembre 2004, p. 2.
[3] Edward Said, *Culture et impérialisme*, *op. cit.*, p. 320.
[4] Alfred Crosby, « Ecological Imperialism », in Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin (dir.), *The Post-Colonial Studies Reader*, *op. cit.*, p. 418-422. (Texte extrait de *Ecological Imperialism: The Biological Expansion of Europe, 900-1900*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p. 196-216.)

techniques agricoles et méthodes de constructions, ont bouleversé le rapport à l'espace.

Dans la littérature coloniale, comme l'explique Jean-Marc Moura, la représentation de l'espace est marquée par un souci de connaissance et donc par une vocation à des représentations « réalistes ». Bien sûr, cette représentation 'exacte' est idéologique dans la mesure où elle vise à redoubler l'espace colonial et ainsi à le mettre à disposition des métropolitains qui pouvaient alors le connaître et l'assimiler. À la fois héritières de et réagissant aux littératures coloniales, les littératures postcoloniales tentent d'envisager un autre rapport à l'espace. Il ne s'agit pas simplement de donner un regard plus juste parce que plus proche, mais bien de rappeler que l'espace est un symbole identitaire fort : « [il est] référé à une somme d'expériences vécues [et] devient l'image d'une identité oubliée, aliénée ou se cherchant dans le refus des grands partages mutilants ».[5] Il est nécessaire de reconquérir à la fois l'espace lui-même et le discours sur l'espace, un impératif qui passe par « une définition forte de l'espace d'énonciation ».[6] Souligner son lien à une terre spécifique est une façon de se démarquer du centre. C'est certainement une manière de « contre-attaquer » (par opposition aux stratégies « complices » qui visent à gommer les relations au lieu d'origine pour se fondre dans une universalité toute occidentale), mais c'est aussi une manière d'affirmer sa légitimité à parler au nom d'une certaine culture : c'est ma terre, c'est à moi de parler en son nom… Manière de se réapproprier et le territoire et le droit à la parole. En même temps, on peut aussi suggérer que le fonctionnement des systèmes littéraires tend à encourager de telles pratiques. D'après Pierre Halen, les écrivains francophones ont à poser et à construire dans leurs œuvres des zones imaginaires d'identification :

> « les zones imaginaires d'identification [...] sont des réservoirs sémiologiques alimentant les spécifications culturelles nécessaires à l'entrance du francophone dans le champ central : la montagne pour Ramuz, les canaux et le brouillard pour Rodenbach, le rythme du tambour pour Senghor, aujourd'hui une certaine barbarie 'africaine' pour Kourouma,

[5] Jean-Marc Moura, « Littératures coloniales, littératures postcoloniales et traitement narratif de l'espace : quelques problèmes et perspectives », in Jean Bessière et Jean-Marc Moura, (dir.), *Littératures postcoloniales et représentations de l'ailleurs. op. cit.*, p. 175.

[6] Jean-Marc Moura indique en effet que l'une des caractéristiques des littératures postcoloniales est « une définition forte de l'espace d'énonciation », in *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, *op. cit.*, p. 129.

> etc. Il ne s'agit pas de lieux 'réels' : les producteurs des champs locaux [...], qui n'ont pas à protester de leur 'identité' et de leur 'différence', n'ont nul besoin d'y recourir. »[7]

La nécessité de revendiquer une appartenance culturelle spécifique et, partant, un espace géographique spécifique (même fantasmé), n'est-elle pas autant provoquée par les pressions du système littéraire que par un besoin « naturel », « instinctif » ? Si l'espace est problématique, c'est parce qu'il est celui d'une périphérie géopolitique, mais aussi (et par conséquent) littéraire. Selon Pierre Halen, la différence culturelle manifestée par les œuvres francophones :

> « loin d'être le produit de la généreuse reconnaissance du système, est le résultat d'une injonction à laquelle il n'est pas simple de se dérober. Mais ce qui n'est 'pas simple' est néanmoins souvent réussi par les entrants, lorsqu'ils parviennent à en jouer à leur avantage.»[8]

Il ne s'agit pas de nier toute liberté à l'écrivain, ni de considérer les œuvres comme de simples produits répondant à une logique de marché, mais de rappeler l'existence de pressions externes sur toute création. Les auteurs de talent sont justement ceux qui savent jouer des contraintes et inventer de nouvelles voies.

L'insistance des textes de Chamoiseau sur l'ancrage dans un espace spécifique est peut-être le résultat d'une double injonction : celle de la nécessité ressentie de se réapproprier un lieu confisqué ainsi que celle des exigences du système littéraire (si un champ littéraire autonome avait existé aux Antilles, *Texaco* aurait-il été *Texaco* ?). En même temps, si les romans de Chamoiseau sont plus que des produits adaptés à un marché, c'est bien parce que l'auteur parvient à négocier une marge de manœuvre entre des exigences complexes. Les littératures postcoloniales sont confrontées à cette exigence de négociation d'une place qui leur permette à la fois une certaine reconnaissance (et implique donc de se situer par rapport à un système littéraire et au moins dans une certaine mesure de jouer avec ses règles) et l'expression de leur spécificité, non seulement culturelle (on resterait alors dans le domaine du folklore[9]), mais surtout personnelle. La définition de l'espace d'énonciation est sans aucun doute l'un des

[7] Pierre Halen, « Le 'système littéraire francophone' : quelques réflexions complémentaires », in Lieven d'Hulst et Jean-Marc Moura (dir.), *Les études littéraires francophones : état des lieux. op. cit.*, p. 28.
[8] *Ibid.*, p. 29.
[9] Du point de vue de la réception, c'est l'un des grands risques encourus par ces littératures et l'on peut à cet égard penser avec Lieven d'Hulst qu'il existe un décalage entre le projet de Chamoiseau qui viserait à élargir le système littéraire francophone et la réception de l'auteur en France qui tend plutôt à lui assigner une case exotique.

enjeux majeurs de ces littératures, un jeu qui implique des talents d'équilibriste et n'exclut pas contradictions et apories.

Pour aborder la mise en place et la mise en scène de l'espace d'énonciation, on peut recourir à la figure du « dé-placement ». Dans *Mille plateaux*, Gilles Deleuze et Félix Guattari emploient le terme « déterritorialisation », un néologisme repris depuis très largement et dans les contextes les plus divers. D'après Deleuze et Guattari, tout élément d'un territoire peut s'en détacher pour former d'autres agencements, et c'est ce mouvement qui est appelé déterritorialisation. De ce mouvement naissent des changements de fonctionnement, de fonction et de sens, des lignes de déterritorialisation qui se confondent avec les lignes de fuite, que les auteurs assimilent à de purs élans libérateurs et créateurs (les lignes de fuite sont ce qui permet à tout système d'évoluer, de se renouveler). Si ce concept peut être utile, il dépasse largement la question spatiale et l'y réduire me paraît l'appauvrir. Dans *The Location of Culture*, Homi Bhabha utilise, lui, le terme « *unhomeliness* » (inconfort) pour caractériser l'état de ceux qui, tout en n'étant pas « *homeless* » (sans foyer), sont « *unhomed* » (mal à l'aise), c'est-à-dire que, tout en habitant un espace défini, ils éprouvent un décalage permanent avec lui et ce qu'il représente, et sont condamnés à évoluer dans un état intermédiaire, une tension permanente qui est aussi « la condition des initiations extra-territoriales et transculturelles »[10]. On peut certainement rapprocher le sentiment de dé-placement de celui de « *unhomeliness* ». Le dé-placement est aussi ce décalage par rapport à la place que l'on pourrait appeler « *home* », « chez soi ». Il n'est pas tout à fait une perte de la place, mais un décentrage, un malaise par rapport à la place, qui oblige à l'interroger et parfois à la quitter totalement (ce sentiment est souvent à la fois conséquence et origine de l'errance ou de l'exil). Mais le dé-placement va peut-être plus loin que l'état de « *unhomeliness* » dans le sens où il ne s'agit pas de renoncer à tous les repères, mais de les déplacer, c'est-à-dire de les reformuler autrement, d'agencer autrement le rapport à l'espace pour qu'il puisse redevenir un « *home* » acceptable. Il serait aussi reterritorialisation pour reprendre la terminologie de Deleuze et Guattari. Le dé-placement comporte donc trois phases qui ne sont pas chronologiques et ne s'impliquent pas forcément les unes les

[10] Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, *op. cit.*, p. 9 : « the unhomeliness – that is the condition of extra-territorial and cross-cultural initiations. » Ma traduction. Je fais ici référence à l'édition originale parce qu'il n'existe pas de terme en français pouvant réellement rendre la notion de « *unhomeliness* ».

autres (certains auteurs peuvent se concentrer essentiellement sur l'un ou l'autre aspect) : une phase qui constate le décalage par rapport à l'espace, une phase pendant laquelle on envisage des stratégies pour apprivoiser l'espace et une autre pendant laquelle de nouveaux modes d'être-là sont envisagés, de nouveaux lieux rêvés.

« Est-ce que vous n'allez pas retourner chez vous ? Chez moi ? Si seulement je savais où c'est. »[11]

« Îles cicatrices des eaux
Îles évidences de blessures
Îles miettes
Îles informes
Îles mauvais papier déchiré sur les eaux
Îles tronçons côte à côte fichés sur l'épée flambée du
Soleil »[12]

1. Littératures du non-lieu

1.1. Des littératures de l'exil

S'il est une caractéristique commune aux littératures postcoloniales, c'est bien leur rapport problématique à l'espace. On a déjà évoqué en quoi l'espace était souvent lui-même incertain, véritable reflet de l'identité des personnages en même temps que construction d'un contexte d'énonciation marqué par l'instabilité. Mais, en même temps et paradoxalement, loin de ressentir une harmonie avec ces terres bouleversées, ces paysages brouillés, ni même d'y lire des échos de leur propre condition, les personnages éprouvent d'abord le sentiment d'une rupture : l'univers est étranger, hostile. En dépit des différences géographiques et surtout historiques, dans un nombre très important de romans de quelque région que ce soit, le sentiment de l'inadaptation, du décalage, du dé-placement est obsédant. Le rapport de l'hybride au lieu est un rapport ambigu qui a toujours quelque chose à voir avec l'exil. Même lorsqu'il est sur sa terre natale, l'hybride est toujours un peu ex-*ille*, « hors-là ».

Dans *La pensée métisse*, l'anthropologue Serge Gruzinski note à propos de la conquête du Mexique que tous les acteurs de cette Histoire furent également affectés par le phénomène de distanciation :

> « Pour tous, y compris les Indiens, un phénomène de distanciation, physique et psychique, joua dans tous les sens du terme. Chacun dut, par la force des choses, 'prendre du recul'

[11] Maryse Condé, *Histoire de la femme cannibale*, *op. cit.*, p. 40.
[12] Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, *op. cit.*, p. 54-55.

> par rapport à son milieu d'origine, qu'il s'agisse des campagnes andalouses, des côtes d'Afrique ou du Mexique d'avant la Conquête. »[13]

De la même manière, dans toute Histoire coloniale, que l'on vienne d'une autre terre ou que l'on soit obligé de vivre autrement le rapport à sa terre à la suite de l'intrusion, de l'occupation (colonie de peuplement) ou de la domination de son territoire par des peuples venus d'ailleurs, il y a forcément mise à distance. Dans *L'Atlantique noir*, Paul Gilroy avance que l'expérience de l'esclavage et des déplacements forcés qu'il a entraînés a inscrit dans l'imaginaire noir (« *black* »)[14] une certaine impossibilité à rester en place, une instabilité (*restlessness*). Pour l'écrivain colonial ou postcolonial, la paratopie spatiale est une évidence. Les mots qu'utilise Dominique Maingueneau pour définir la paratopie spatiale sont certainement ceux que pourraient prononcer la plupart des auteurs : « La paratopie spatiale est celle de tous les exils : mon lieu n'est pas mon lieu, où que je sois je ne suis jamais à ma place. »[15] La paratopie de l'écrivain postcolonial est une paratopie de tous les exils, qu'ils soient « géographiques » ou « internes ».[16] Il faut le rappeler, en effet, les littératures postcoloniales sont généralement des littératures de l'exil, même si on ne saurait les réduire à cela : « La littérature postcoloniale est une littérature des migrants, des voyageurs entre les mondes, des exilés – qu'ils soient originaires d'Afrique, d'Inde, du Pacifique ou des Caraïbes. »[17] Non seulement une très grande part des écrivains postcoloniaux ont connu eux-mêmes l'exil, mais l'expérience de l'exil au sens large est inscrite dans les imaginaires de tous les auteurs. Dans les Caraïbes, les habitants « originels » ayant été massacrés, il est évident que tous ceux qui y vivent aujourd'hui sont au moins des descendants d'exilés. Mais même en Afrique et dans une moindre mesure en Inde, le nombre de ceux qui partent, pour étudier, chercher du travail ou fuir un régime oppressant (même s'ils reviennent et peut-être encore plus s'ils reviennent) ne peut manquer d'avoir un impact sur l'imaginaire de ceux qui

---

[13] Serge Gruzinski, *La pensée métisse*, *op. cit.*, p. 78.
[14] Il convient de noter que le mot « *Black* » utilisé par Gilroy n'est pas aussi restrictif que le terme « Noir » en français. « *Black* » renvoie aussi bien aux Noirs qu'aux Asiatiques, c'est-à-dire à tous les non-Blancs.
[15] Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, *op. cit.*, p. 87.
[16] Voir Romuald Fonkoua, « Roman et poésie d'Afrique francophone : de l'exil et des mots pour le dire », *Revue de Littérature Comparée*, n° 265, vol. 1, janvier-mars 1993, p. 25-41. Romuald Fonkoua utilise l'expression d'exil « interne » de manière très large. Je retiendrai ici surtout l'exil créé par l'aliénation de l'espace due à la colonisation, à la traite esclavagiste et à la mondialisation.
[17] Flora Veit-Wild, « Karneval und Kakerlaken. Postkolonialismus in der afrikanischen Literatur », art. cit., p. 6. « Postkoloniale Literatur ist eine Literatur der Migranten, der Wanderer zwischen den Welten, der Exilanten – sei es aus Afrika, Indien, dem Pazifik oder der Karibik. » Ma traduction.

restent. L'importance croissante des *ethnoscapes*, ces « paysage[s] formé[s] par les individus qui constituent le monde mouvant dans lequel nous vivons : touristes, immigrants, réfugiés, exilés, travailleurs invités et d'autres groupes et individus mouvants »[18], fait que même les individus stables et résolument « enracinés » sont affectés par une certaine déterritorialisation. L'identité n'est plus aussi étroitement associée à un territoire spécifique et la conscience d'autres mondes possibles est là. Comme le démontre Arjun Appadurai :

> « Davantage de gens, dans de plus nombreuses parties du monde, peuvent envisager un éventail de vies plus large que jamais. Ce changement est notamment dû aux médias, qui présentent un stock riche et toujours changeant de vies possibles, dont certaines pénètrent l'imagination vécue des gens ordinaires avec plus de succès que d'autres. Non moins important sont les contacts avec, les nouvelles de, les rumeurs concernant ceux qui, dans le voisinage social de chacun, sont devenus les habitants de ces mondes lointains. »[19]

La mondialisation entraîne une déstabilisation de l'espace qui ne concerne pas seulement les nations postcoloniales, mais qui, là, prend le relais d'autres déstabilisations spatiales, celles dues à la colonisation. L'hybride postcolonial et global pose à la fois la question de la place et du devenir. Celui dont on dit souvent qu'il est « entre deux chaises » ou « entre deux mondes » – selon l'ambition du propos – est forcément dans une posture inconfortable, qui l'oblige à envisager une action : déplacement, aménagement de l'espace, fuite ou reconstruction.

1.2. La mauvaise place

On a déjà évoqué les ambivalences du désir d'Ailleurs qui tenaille l'hybride. Si le fantasme du partir est si fort et si discuté à la fois, ce n'est pas seulement à cause des mirages offerts par le lointain, mais aussi et d'abord parce que l'Ici semble déjà une terre étrangère. En rêvant d'un Ailleurs, l'hybride rêve en fait d'un chez soi retrouvé, rêve dont il sait qu'il ne pourrait se réaliser que par un dé-placement (de lui-même ou des termes qui fondent l'appartenance). Quand le chez-soi est ailleurs, c'est souvent que l'Ici n'est guère hospitalier… Et en effet, les personnages des romans ne se sentent jamais « à la bonne place », ils éprouvent très souvent une dysharmonie avec le lieu où ils se trouvent.

[18] Arjun Appadurai, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, traduit de l'anglais par Françoise Bouillot et Hélène Frappat (Introduction), Paris, Payot/Rivages, 2001, p. 69. [*Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis/London, University of Minnesota Press, 1996]
[19] *Ibid.*, p. 95.

Dans les littératures des Caraïbes, on l'a dit, le sentiment de dé-placement est lié à l'Histoire du peuplement de ces îles : les peuples qui y vivent sont effectivement des peuples déplacés, descendants d'esclaves ou du « *coolie trade* ». La conscience que ce rapport à l'espace naturel a quelque chose d'artificiel est très forte chez les écrivains et s'illustre de diverses manières.[20]

V.S. Naipaul reprend ce thème de manière obsédante dans nombre de ses textes. Ce décalage est d'abord celui des communautés indiennes dans les Caraïbes ou en Afrique, communautés qui nient le déplacement et tentent de vivre comme si elles étaient toujours en Inde. Mais il est aussi plus généralement celui de tous les exilés et de tous les coloniaux et postcoloniaux. Il y a dans tous les romans de Naipaul un sentiment d'aliénation lié à l'exotisme, à l'altérité du paysage. Les migrations comme la redescription du paysage ont créé une rupture entre les paysages et les hommes qui y habitent. Comme le note Michael Gorra, Naipaul semble en ce domaine se rapprocher des théories de Herder, pour qui le paysage modèle ses habitants au point que tout déplacement dans un paysage autre est forcément douloureux et néfaste.[21] Dans *The Enigma of Arrival*, le narrateur note à propos des communautés indiennes de Trinidad : « Ils vivaient à Trinidad et allaient y mourir ; mais à leurs yeux ce n'était pas leur place. »[22] Dans *The Mimic Men*, Ralph Singh en retournant vers son île Isabella constate la duplicité et l'altérité de celle-ci :

> « Si pure, si fraîche ! Et moi je savais qu'elle était, horriblement, fabriquée ; qu'elle était épuisée, frauduleuse, cruelle et surtout qu'elle n'était pas mienne. […] Lors de ce premier matin, j'aurais dû dire : 'Cette île souillée n'est pas pour moi ; j'ai décidé, cela fait des années, que ce paysage n'était pas le mien. Poursuivons notre route. […]' »[23]

Si la vie à Londres lui paraissait fragmentée, atomisée, le retour sur la terre natale ne rétablit en tout cas pas une harmonie avec l'espace : « je ne parvins jamais à me sentir autre que fantomatique, inutile, indécis et proche de la

[20] Ainsi, dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle* de Simone Schwartz-Bart, Télumée va vivre quelques temps sur les mornes avec « des nègres errants, disparates, rejetés des trente-deux communes de l'île » qui se font appeler « la confrérie des Déplacés » (Simone Schwartz-Bart, *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, *op. cit.*, p. 191.) Plus haut dans la montagne vivent d'autres hommes, qui sont, eux, appelés les « Égarés » tant ils semblent sans repères. Ces dénominations sont loin d'être anodines et pourraient certainement qualifier la plupart des personnages romanesques des Caraïbes.

[21] Voir Michael Gorra, *After Empire: Scott, Naipaul, Rushdie*, *op. cit.*, p. 75.

[22] V.S. Naipaul, *L'énigme de l'arrivée*, *op. cit.*, p. 169. *The Enigma of Arrival*, *op. cit.*, p. 120 : « They were living in Trinidad and were going to die there; but for them it was the wrong place. »

[23] V.S. Naipaul, *Les hommes de paille*, *op. cit.*, p. 67-68. *The Mimic Men*, *op. cit.*, p. 52-53 : « So pure and fresh! And I knew it to be, horribly, manmade; to be exhausted, fraudulent, cruel and, above all, not mine. […] On that first morning I should have said, 'This tainted island is not for me. I decided years ago that this landscape was not mine. Let us move on. […]' »

désintégration. »[24] Cette harmonie n'a, de fait, jamais réellement existé, Singh ressentant depuis l'enfance que la société d'Isabella est « fragmentée, inorganique, sans lien entre l'homme et le paysage »[25]. Dans *A Bend in the River*, Salim se sent en perpétuel décalage avec ce qui l'entoure. Il est incapable de s'approprier l'espace et se sent constamment déplacé. Naipaul ne se contente d'ailleurs pas de noter le sentiment de déphasage, mais par l'intermédiaire de son héros-narrateur, il tente aussi d'en expliquer les raisons profondes (qui dépassent bien sûr les prédispositions individuelles à tel ou tel type de comportement). Salim raconte ainsi comment le pouvoir colonial a réussi à lui faire percevoir sa terre natale comme « à distance » :

> « L'administration britannique nous avait donné de beaux timbres. Ils représentaient des choses typiquement locales ; l'un d'eux s'intitulait : 'boutre arabe'. C'était comme si, par l'intermédiaire de ces timbres un étranger avait dit : 'Voici ce qu'il y a de plus frappant dans cette région.' Sans eux, les boutres, pour moi, auraient allé de soi. À cause d'eux, j'appris à les regarder. Chaque fois que je les voyais amarrés au front de mer, je pensais à eux comme à quelque chose de particulier à notre côte, de pittoresque, quelque chose que l'étranger remarquerait, pas tout à fait moderne et certes, bien différent des paquebots et des cargos qui mouillaient dans les docks modernes. Ainsi, très jeune, je pris l'habitude de regarder, de me détacher d'un spectacle familier en essayant de le considérer comme à distance. »[26]

Le découpage du territoire mais aussi ses descriptions rendent les habitants étrangers à leur propre terre. Ces représentations sont par ailleurs véhiculées par les habitants eux-mêmes, comme le souligne avec ironie l'auteur. Ainsi Nazruddin voulant décrire l'Ouganda à la famille de Salim utilise une comparaison européenne, une référence extérieure qui n'a guère de chance d'être explicite (ni lui ni ses interlocuteurs ne connaissent l'Europe) : « Un beau pays. De la

[24] *Ibid.*, p. 69. *MM*, p. 53 : « I could never feel myself as anything but spectral, disintegrating, pointless, fluid. »
[25] *Ibid.*, p. 273. *MM*, p. 224 : « fragmented, inorganic, no link between man and the landscape »
[26] V.S. Naipaul, *À la courbe du fleuve*, *op. cit.*, p. 23. *A Bend in the River*, *op. cit.*, p. 17 : « The British administration gave us beautiful stamps. These stamps depicted local scenes and local things; there was one called 'Arab Dhow'. It was as though, in those stamps, a foreigner had said, 'This is what is most striking about this place.' Without that stamp of the dhow I might have taken the dhows for granted. As it was, I learned to look at them. Whenever I saw them tied up at the waterfront I thought of them as something peculiar to our region, quaint, something the foreigner would remark on, something not quite modern, and certainly nothing like the liners and cargo ships that berthed in their own modern docks. So from an early age I developed the habit of looking, detaching myself from a familiar scene and trying to consider it as from a distance. » De la même manière, lorsque Nazruddin poursuit ses affaires commerciales en s'enfonçant dans les terres, les représentations coloniales en modifient la perception : « Les frontières coloniales de l'Afrique donnaient une teinture internationale à ses opérations. Mais Nazruddin ne faisait rien de plus que de suivre les anciennes voies commerciales arabes vers l'intérieur ». *Ibid.*, p. 29. *BR*, p. 23 : « The colonial boundaries of Africa gave an international flavour to his operations. But Nazruddin was doing no more than follow the old Arab trading routes to the interior ».

fraîcheur, trois à quatre mille pieds d'altitude. On dit que c'est comme l'Écosse, avec les collines. »[27]

Les personnages de Maryse Condé sont également très souvent engagés dans une perpétuelle et vaine quête d'un lieu où s'établir, où être chez soi. Marie-Hélène, dans *Une saison à Rihata*, est la seule femme étrangère que les habitants de Rihata appellent « 'Semela', mot ngurka qui signifie 'Celle-qui-vient-d'ailleurs' »[28]. Malgré les années et malgré le nombre de métis et d'étrangers à Rihata, elle ne parvient pas à « se fondre dans le paysage ». Elle éprouve sans cesse sa condition d'étrangère :

> « Marie-Hélène ouvrit les yeux et ne sut pas où elle se trouvait. Chaque matin, cette chambre à la fois prétentieuse et minable avec ses commodes et ses coffres au vernis écaillé, ses tentures râpées et cette odeur de moisi que jamais le soleil ne chassait, lui paraissait étrangère. »[29]

Dans *En attendant le bonheur*, Véronica, qui a le sentiment de ne pas avoir sa place ni aux Antilles ni en France, tente sa chance en Afrique, mais dès son arrivée, il est clair que là non plus elle n'est pas au bon endroit. Tout au long de son séjour, c'est la même et éternelle question qui revient, parfois reprise en écho par ses amis et connaissances : « Qu'est-ce que je fous ici ? Mais que faisais-je ailleurs ? »[30]. Et dans *Histoire de la femme cannibale*, lorsque Manuel Desprez demande à Rosélie, après la mort de son mari : « – Est-ce que vous n'allez pas

[27] V.S. Naipaul, *A Bend in the River*, *op. cit.*, p. 26 : « A lovely country. Cool, three to four thousand feet up, and people say it's like Scotland, with the hills. » Ma traduction. (La traduction de Gérard Clarence (*À la courbe du fleuve*, *op. cit.*, p. 32.) qui rend « with the hills » par « avec des montagnes » me semble modifier le sens de la phrase.) On pourrait citer de nombreux autres exemples tirés des autres livres de Naipaul. Ainsi, dans *The Enigma of Arrival*, le narrateur décrit abondamment son sentiment de n'être pas à sa place et peut-être de ne pas en avoir du tout : « L'impression de ruine et de déréliction, de déphasage, je la ressentais pour moi-même, liée à moi-même : un homme originaire d'une autre partie du monde, d'un tout autre contexte, venu chercher le repos à mi-course de sa vie dans le pavillon d'un domaine à moitié abandonné, un domaine plein de souvenirs d'un passé début de siècle, à peine rattaché au présent. Une anomalie parmi les domaines et grandes demeures de la vallée, et moi, je constituais une anomalie de plus dans son enceinte. Je me sentais sans ancrage, étranger. » V.S. Naipaul, *L'énigme de l'arrivée*, p. 23-24. *The Enigma of Arrival*, *op. cit.*, p. 19 : « That idea of ruin and dereliction, of out-of-placeness, was something I felt about myself, attached to myself: a man from another hemisphere, another background, coming to rest in middle life in the cottage of a half neglected estate, an estate full of reminders of its Edwardian past, with few connections with the present. An oddity among the estates and big houses of the valley, and I a further oddity in its grounds. I felt unanchored and strange. » Notons au passage que dans la version originale, « *out-of-placeness* » est plus explicite que « déphasage ». Voir également *Semences magiques*, *op. cit*., p. 184. *Magic Seeds*, *op. cit*., p. 185 ou *Les hommes de paille*, *op. cit*., p. 14. *The Mimic Men*, *op. cit*., p. 9

[28] Maryse Condé, *Une saison à Rihata*, *op. cit.*, p. 12.

[29] *Ibid.*, p. 23.

[30] Maryse Condé, *En attendant le bonheur*, *op. cit.*, p. 46.

retourner chez vous ? », celle-ci se demande « Chez moi ? Si seulement je savais où c'est. »[31]

Chamoiseau, lui, n'évoque que de façon très indirecte et secondaire l'exil dans ses romans. Son centre d'intérêt est réellement l'ancrage dans le « pays-Martinique », au point que l'on pourrait croire qu'il n'a lui-même jamais quitté l'île, alors qu'il a vécu en France pendant dix ans. Ce n'est donc pas l'expérience vécue qui fait la différence (même si les exils de V.S. Naipaul et de Maryse Condé, dans plusieurs pays et pendant bien plus longtemps, peuvent paraître d'une autre nature), mais bien un parti-pris idéologique. Chamoiseau fait donc le choix de mettre en avant non pas la question du dé-placement (lié à l'exil ou à d'autres raisons), mais celle de la conquête nécessaire de l'espace. Plus que la déterritorialisation, c'est la reterritorialisation (sous des formes nouvelles, on le verra) qui l'intéresse. On trouve toutefois dans ses romans quelques références au décalage si présent dans les romans d'autres auteurs caribéens. Dans *L'esclave vieil homme et le molosse*, l'esclave comme le molosse ont connu la « destruction irrémédiable des espaces intimes »[32] lors de la traversée de l'Atlantique. L'esclave semble n'être nulle part sur cette terre et en effet « il est pour ainsi dire resté dans la cale du bateau »[33]. Dans sa fuite, il connaît si peu le paysage qu'il pourrait courir les yeux fermés, « rien ne pouvait l'orienter »[34]. Dans *Texaco*, l'expérience du quartier de Texaco est réellement celle d'une quête de place pour tous ceux qui n'ont pas réussi à intégrer l'En-ville. Tout en rêvant de valeurs différentes de celles du centre, le quartier périphérique a besoin d'y être rattaché, d'affirmer son existence. C'est ainsi que les habitants se désespèrent : « nous n'apparaissions sur aucune carte, aucun panneau »[35]. La narratrice raconte également comment les hommes fuyaient les combats parce qu'« ils ne se sentaient aucune légitimité qui puisse justifier leur présence »[36]. Il faut noter une différence fondamentale entre les femmes qui s'accrochent solidement à la terre et les hommes qui paraissent volatiles, instables. Les *driveurs* en sont peut-être l'incarnation la plus extrême : hommes à demi fous, incapables de rester en place, toujours en train de courir à la recherche d'eux-mêmes. Mais leur destin

[31] Maryse Condé, *Histoire de la femme cannibale*, *op. cit.*, p. 40.
[32] Patrick Chamoiseau, *L'esclave vieil homme et le molosse*, *op. cit.*, p. 33.
[33] *Ibid.*, p. 50-51.
[34] *Ibid.*, p. 59.
[35] Patrick Chamoiseau, *Texaco*, *op. cit.*, p. 419.
[36] *Ibid.*, p. 430.

n'est pas individuel, Marie-Sophie explique qu'il faut voir les *driveurs* comme l'expression d'un mal commun :

> « Le destin du driveur c'était de nous porter, tous ensemble, vers les mondes égarés dans nos obscurités. Il assumait ce que nous cherchions et nous permettait de le chercher sans que nous ayons à souffrir. »[37]

Le roman de Chamoiseau est celui d'une quête d'espace et finalement d'enracinement, mais habitée par la peur des dangers de l'enracinement. Texaco est une sorte de rêve, d'utopie d'une appartenance autre, capable d'intégrer la mobilité, la relation, le changeant. La difficulté d'envisager une telle tension entraîne d'ailleurs quelques incohérences. Ainsi, Marie-Sophie, qui est la meneuse de tous les sans-espace, les dé-placés du quartier de Texaco, accuse les békés d'être « de nulle part »[38]. N'est-ce qu'une manière de renverser l'insulte ?

Bien que les écrivains indiens et africains ne partagent pas la condition d' « exilés originels » des Antillais, il faut constater que le dé-placement joue pourtant dans la littérature un rôle très important. C'est certainement dû en partie à l'importance de la réflexion sur l'exil (qu'ont connu personnellement de nombreux écrivains), mais aussi au fait que la terre natale, en raison de la colonisation, puis des bouleversements de la mondialisation, a été confisquée, modifiée, altérée (rendue autre).

Dans *Midnight's Children* de Salman Rushdie, Amina vit une expérience semblable à celle de Marie-Hélène (*Une saison à Rihata*) :

> « 'Il s'est levé du mauvais côté !' glapit-elle ; et, dans le bourdonnement de sa mauvaise nuit, elle comprit comment, dans ce mois d'illusion, elle était tombée dans un piège parce que ce qui s'était passé, c'est qu'elle s'était réveillée à Delhi, dans la maison de son nouvel époux, orientée à l'est, vers le soleil levant ; et la vérité, c'est que le soleil était à la bonne place et que c'était sa position à elle qui avait changé… mais même après avoir compris cette chose élémentaire et l'avoir chassée ainsi que les nombreuses erreurs semblables qu'elle avait faites depuis son arrivée [...], elle garda en elle quelque chose de confus qui l'empêcha de se sentir tout à fait à l'aise. »[39]

[37] *Ibid.*, p. 459.
[38] Patrick Chamoiseau, *Texaco*, *op. cit.*, p. 421.
[39] Salman Rushdie, *Les enfants de minuit*, *op. cit.*, p. 95. *Midnight's Children*, *op. cit.*, p. 66 : « 'It's come up in the wrong place!' she yelped, by accident; and then, through the fading buzzing of her bad night's sleep, understood how in this month of illusion she had fallen victim to a trick, because all what had happened was that she had woken up in Delhi, in the home of her new husband, which faced east towards the sun; so the truth of the matter was that the sun was in the right place, and it was her position which had changed... but even after she grasped this elementary thought, and stored it away with the many similar mistakes she had made since coming here [...], something of its jumbling influence remained with her and prevented her from feeling entirely at ease. »

De la même manière dans *The Ground beneath her Feet*, Vina ne parvient pas à se sentir chez elle :

> « Pour Vina Apsara, le bon endroit avait toujours été celui dans lequel elle n'était pas. Toujours au mauvais endroit, avec la sensation d'être toujours en train de perdre, elle pouvait (elle le fit) prendre son envol et disparaître ; puis découvrait qu'elle était aussi mal dans le nouvel endroit que dans l'ancien. »[40]

Elle n'est d'ailleurs pas la seule à ne pas se sentir en harmonie avec l'espace dans lequel elle se trouve. Les parents de Rai, pour des raisons et avec des horizons bien différents, sont eux aussi « fâchés » avec l'espace :

> « Pour Ameer Merchant, ma mère cosmopolite, le meilleur endroit était la ville qu'elle allait construire. V.V. Merchant, en vrai provincial, était tourmenté par l'idée que le bon endroit avait existé, que nous l'avions possédé, occupé, et que maintenant on était en train de le détruire, et que sa femme bien-aimée était profondément impliquée dans son anéantissement. »[41]

Rai, lui-même, passe des années en Inde avec le sentiment que quelque chose l'attire autre part. Persis se plaint de cette incapacité à rester en place : « Ça fait des années qu'il essaie de partir […] Toujours en train de photographier des sorties. Ce n'est pas autre chose qu'une répétition pour la sienne. La seule chose qu'il veut, c'est s'enfuir vers son Europe bien-aimée, son Amrika, mais il n'en a pas encore le cran. »[42] Mais si elle l'attaque, ce n'est pas seulement parce qu'il veut partir, mais aussi parce qu'il occupe une place qui n'est pas la sienne (Rai s'est installé dans l'appartement d'Ormus). Il lui répond en ces termes :

> « [I]l y a beaucoup de choses à déduire d'un changement d'adresse, dis-je en essayant de prendre à la légère son hostilité, cette chose qui avait jailli des profondeurs et qui m'avait attaqué pour le crime de ne pas être un autre ; de vivre chez lui et de ne pas être lui. »[43]

---

[40] Salman Rushdie, *La terre sous ses pieds*, *op. cit.*, p. 158-159. *The Ground beneath her Feet*, *op. cit.*, p. 163 : « For Vina Apsara, the right place was always the one she wasn't in. Always in the wrong place, in a condition of perpetual loss, she could (she did) unaccountably take flight and disappear; and then discover that the place she'd reached was just as wrong as the place she'd left. »

[41] *Ibid.*, p. 159. *GBF*, p. 163 : « For Ameer Merchant, my cosmopolitan mother, the better place was the city she was going to build. V.V. Merchant, true provincial that he was, was tormented by the idea that the good place had existed, we had possessed and occupied it, and now it was being destroyed, and in its obliteration his beloved wife was profoundly implicated. »

[42] *Ibid.*, p. 209. *GBF*, p. 219 : « He has been trying to leave for years […]. Always photoing exits. What are all these ways out but rehearsals for his own? All he wants is to run away to his beloved Europe, his Amrika, but as yet he hasn't found the guts. »

[43] *Ibid.*, p. 209-210. *GBF*, p. 220 : « 'This is a lot to deduce from a change of address,' I said, trying to make light of her hostility, of the thing that had burst out of her depths and attacked me for the crime of not being another man; of living in his home and not being he. »

Dans *The God of Small Things* d'Arundhati Roy, Ammu et ses enfants, n'ayant pas de « Statue-l'égale », n'ont pas non plus leur place ni dans la famille ni dans la société. Ammu sait qu'elle ne peut rien espérer à Ayemenem, mais sa tentative de fuite dans le mariage se révèle un échec et elle se voit contrainte de retourner vers le lieu et la famille qu'elle avait fuis. Elle ne quittera la maison d'Ayemenem que pour une chambre d'hôtel où elle mourra. Après le drame, Estha devient muet et cherche à se faire de moins en moins remarquer, à tel point que le narrateur conclut : « Estha n'occupait vraiment que très peu d'espace. »[44] Rahel, quant à elle, part vivre aux États-Unis. Lorsqu'elle revient à Ayemenem vingt-trois plus tard pour voir son frère, elle constate que la chambre où dort Estha semble inhabitée tant elle est ordonnée. Par ailleurs cette chambre était autrefois celle de leur mère, ce n'est donc pas tout à fait la sienne. Mais la place de Rahel ne semble guère plus assurée, comme en témoigne cet échange avec le camarade Pillai : « 'Alors ! dit le camarade Pillai. J'ai entendu dire que t'étais aux Amériques à l'heure qu'il est ? – Non, dit Rahel. Je suis ici. – Oui, bien sûr, dit l'autre, avec un geste d'impatience. Mais le reste du temps aux Amériques, c'est bien ça ? »[45] Au fond, c'est toute la famille Ipe qui paraît en décalage. La maison dans laquelle ils vivent, plutôt qu'à un ancrage choisi, ressemble surtout à un refuge inévitable pour ceux qui n'ont pas réussi à trouver leur place dans le monde : Baby Kochamma qui n'a pas trouvé de mari, Ammu qui a épousé un homme violent et l'a quitté, Chacko qui a été quitté par Margaret en Angleterre. Un refuge, mais un refuge inadapté : « La maison d'Ayemenem était une vieille maison, belle et imposante, un peu hautaine. Comme si elle n'avait pas grand-chose à voir avec ceux qui l'habitaient. »[46] À l'intérieur, la maison ressemble surtout à une prison. Comme le note Cynthia Carey : « À l'intérieur, au contraire, la maison est un territoire miné, divisé en compartiments avec une insistance sur les serrures, les portes et des images comme celles des papillons piégés. »[47]

---

[44] Arundhati Roy, *Le dieu des petits riens*, *op. cit.*, p. 28. *The God of Small Things*, *op. cit.*, p. 11 : « Estha occupied very little place in the world. »

[45] *Ibid.*, p. 179. *GST*, p. 129 : « 'So!' Comrade Pillai said. 'I think so you are in Amayrica now?' 'No', Rahel said. 'I'm here.' 'Yes, yes', he sounded a little impatient, 'but otherwise in Amayrica, I suppose?' »

[46] *Ibid.*, p. 225. *GST*, p. 165 : « It was a grand old house, the Ayemenem House, but aloof-looking. As though it had little to do with the people that lived in it. »

[47] Cynthia Carey, « The Architecture of Place in *The God of Small Things* », in Carole et Jean-Pierre Durix (dir.), *Reading Arundhati Roy's The God of Small Things*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2002, p. 103 : « Inside, however, the house is mined territory, divided into compartments with an insistence on locks and doors and images such as butterflies trapped. » Ma traduction.

Si Daniel-Henri Pageaux affirme à propos de la littérature africaine francophone que « dire l'espace (au 20ème siècle en gros) n'est pas une nécessité »[48] et si l'on peut admettre que le rapport à l'espace soit effectivement moins problématique qu'aux Caraïbes, de nombreux romans montrent tout de même que ce rapport n'est pas tout à fait pacifié.[49] Traditionnellement la littérature africaine accorde une grande place au motif du voyage. Dès les débuts du genre romanesque en Afrique, les récits de personnages quittant leur village pour rejoindre la ville ou retournant à leur village après avoir vécu en ville ont été très nombreux. Le déplacement géographique est souvent lié à un déplacement identitaire : celui qui quitte son village en était déjà souvent un exclu, celui qui y revient s'y découvre étranger. Si, à partir des années 1980, ce motif perd de son importance, le couple déplacement géographique/dé-placement identitaire demeure très présent. Florence Paravy note à propos du roman des années 1970-1990 :

> « L'action romanesque tout d'abord est placée sous le signe de l'instabilité. Le héros souvent plus représentatif d'un groupe que véritablement individualisé, n'a pas sa place dans le monde qui l'environne, soit parce qu'il est a priori un étranger sur sa terre natale, soit parce qu'il est un déraciné. L'essentiel de son histoire réside bien souvent dans ce trajet, que le roman africain continue de présenter comme fondamental, du village à la ville, ou vice versa. »[50]

À l'origine de l'action et de l'errance, il y aurait donc ce sentiment de dé-placement originel. Dans *Les soleils des indépendances*, Fama, en même temps qu'il a perdu les privilèges et le pouvoir liés à son statut, a dû quitter sa terre natale pour trouver un moyen de subsistance dans la capitale. La perte de la terre natale est intimement liée à la déchéance sociale de Fama :

> « Ah ! nostalgie de la terre natale de Fama ! Son ciel profond et lointain, son sol aride mais solide, les jours toujours secs. Oh ! Horodougou ! tu manquais à cette ville et tout ce qui avait permis à Fama de vivre une enfance heureuse de prince manquait aussi (le soleil, l'honneur et l'or), quand au lever les esclaves palefreniers présentaient le cheval rétif pour la cavalcade matinale, quand à la deuxième prière les griots et les griottes chantaient la pérennité et la puissance des Doumbouya, et qu'après, les marabouts récitaient et

[48] Daniel-Henri Pageaux, « Francophonie, hispanophonie, lusophonie », in Lieven d'Hulst et Jean-Marc Moura, (dir.), *Les études littéraires francophones : état des lieux*, *op. cit.*, p. 175. Daniel-Henri Pageaux note toutefois que la période autour des indépendances témoigne d'un plus grand intérêt pour cet aspect.

[49] Pour les anglophones, songeons aux romans de Nuruddin Farah, de M.G. Vassanji, d'Yvonne Vera ; pour les francophones, ceux de Tierno Monenembo, Kossi Efoui, Henri Lopès ou Calixthe Beyala montrent bien que si l'aliénation au lieu ne constitue peut-être plus l'angoisse primordiale, elle demeure une préoccupation certaine.

[50] Florence Paravy, *L'espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)*, *op. cit.*, p. 349.

> enseignaient le Coran, la pitié et l'aumône. Qui pouvait s'aviser alors d'apprendre à courir de sacrifice en sacrifice pour mendier ? »[51]

C'est ce sentiment de ne pas occuper la place qui lui est due qui entraîne Fama dans un va-et-vient stérile et finalement fatal entre la capitale et Togobala, le village natal. Pierre Soubias parle de l'« instabilité géographique »[52] du personnage. Son errance, loin d'être une reconquête de l'espace[53] témoigne au contraire de l'échec de celle-ci. En effet, Fama meurt devant une frontière qu'il ne reconnaît pas et qu'on veut l'empêcher de franchir. *Les soleils des indépendances* met en scène la tragédie de cet être inadapté, déplacé dans un monde qui a changé.

Si la colonisation, puis les nouveaux pouvoirs issus des indépendances, étaient responsables du dé-placement ressenti par Fama, dans *Allah n'est pas obligé* ce sont les guerres tribales et la mondialisation qui sont à l'origine de la rupture entre homme et espace. Dans la case de sa mère, Birahima était en harmonie avec son espace, si misérable et plein de souffrances soit-il : « la case de maman avec ses odeurs était mon milieu naturel »[54]. Sa mère morte et le village étant dans la misère, Birahima est envoyé sur les routes en quête d'un foyer que doit lui procurer sa tante. Mais la quête devient errance dans un espace devenu fou, déchiré par les guerres tribales. Au Libéria c'est « le bordel », en Sierra Leone, « le bordel au carré »[55]…

Certains personnages des romans de Waberi, sans avoir le caractère quelque peu donquichottesque de Fama, éprouvent toutefois des difficultés semblables à celles du héros de Kourouma face aux bouleversements des conceptions territoriales. Comme Fama, les nomades évoqués dans *Balbala* et dans *Transit* ne peuvent se résoudre à accepter des frontières qui nient leur rapport réel au pays. Mais pour eux, le problème est inverse. Alors que l'espace n'était autrefois pas limité et que les nomades se définissaient non par le lieu mais par le déplacement, voilà qu'on veut les enfermer dans un territoire. La colonisation a modifié l'espace au point de le rendre étranger :

---

[51] Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, *op. cit.*, p. 21.
[52] Pierre Soubias, « Souvenirs du voyage épique chez Sembène Ousmane et Ahmadou Kourouma », art. cit., p. 273.
[53] On verra que le voyage et l'errance peuvent aussi être des moyens de se réapproprier le territoire en l'arpentant.
[54] Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, *op. cit.*, p. 18.
[55] *Ibid.*, p. 171.

> « La modernité a fait irruption avec l'arrivée tonitruante du train. Et deux lignes parallèles ont changé immédiatement la notion même du temps – deux lignes pour raccourcir la géographie. Le monstre en fer a brouté les épineux et fait la nique aux rongeurs de tout acabit. Les fleurs d'agave et d'aloès ont-elles désormais le même goût ? Les fruits sauvages la même pruine ? Le tamarin la même pulpe et le khat le même effet ? La rondeur des huttes portatives façonnées par les femmes nomades reculera devant les baraquements bancals, plus ou moins rectangulaires. »[56]

Par ailleurs, Djibouti avec son territoire minuscule apparaît comme une sorte de non-lieu. Lieu de passage transformé en impasse, « ce pays cul-de-sac » [57] est aussi un pays invisible, que l'on oublierait presque de situer sur la carte du monde. Lorsque Waïs devient une star internationale, les journalistes ont du mal à le situer :

> « Combien de commentateurs sportifs, pris de fièvre, se sont mis à localiser sur la mappemonde le pays d'un certain Waïs, détenteur de moult records. À Toronto, un journaliste-radio s'entêtait à situer Waïs en Côte d'Ivoire tandis qu'un Américain de San Francisco, arrogant comme de coutume, l'envoyait à l'île Maurice sans états d'âmes. »[58]

Djibouti est lui-même un espace sans place, un espace dé-placé. Ses habitants s'interrogent : « Et aujourd'hui, qui sommes-nous ? Des voix étrangères dans des corps d'ici ? »[59] Dans *Transit*, les rues portent des noms de villes européennes qui ne signifient rien pour les habitants, ceux-ci préférant les rebaptiser. Quant aux exilés, aux réfugiés en transit, ils se définissent ainsi : « Nous sommes et restons en définitive des grains de sable échoués dans le désert d'un autre. »[60]

Dans la trilogie d'Azaro de Ben Okri, la colonisation semble avoir provoqué un profond bouleversement de l'univers : ainsi la déforestation massive libère des esprits perturbés tandis que la réécriture de l'histoire par le Gouverneur général affecte également la réalité. Dans *Dangerous Love*, Omovo explique à Ifeyiwa :

> « Nous ne sommes pas d'ici, dit Omovo. Tout d'abord, nous sommes à Lagos. Ici nous sommes des victimes, des étrangers, des réfugiés de la pauvreté de l'intérieur du pays. Et même si nous étions dans notre village, nous serions encore des étrangers. C'est bizarre de voir que nous n'avons pas de place dans notre propre pays. »[61]

[56] Abdourahman Waberi, *Balbala*, *op. cit.*, p. 30.
[57] *Ibid.*, p. 78.
[58] *Ibid.*, p. 79.
[59] *Ibid.*, p. 147.
[60] Abdourahman Waberi, *Transit*, *op. cit.*, p. 148.
[61] Ben Okri, *Un amour dangereux*, *op. cit.*, p. 213. *Dangerous Love*, *op. cit.*, p. 159 : « 'None of us belong here,' Omovo said. 'Firstly this is Lagos. We are victims here, we are strangers, refugees from the poverty of the interior. And even if we were in our villages we would still be strangers. It is odd that in our own country we don't have a home. »

Le décalage est dû à plusieurs facteurs : la colonisation, la marginalité individuelle des personnages et le décalage entre ville et campagne, un décalage qui, à l'heure de la mondialisation, peut s'avérer plus grand qu'un exil entre deux métropoles situées à des milliers de kilomètres.

Si l'écrivain « est quelqu'un qui *n'a pas lieu d'être* (aux deux sens de la locution) et qui doit construire le territoire de son œuvre à travers cette faille même »[62], on comprend en quoi l'hybridité, dont la définition est justement de n'avoir pas lieu d'être, de s'inscrire dans le dé-placement, peut être perçue comme une paratopie créatrice. L'hybride, on l'a dit, déborde, excède. Il est impossible à contenir dans un espace délimité. Soit il y étouffe, soit on le rejette parce qu'on en perçoit la menace. Les littératures postcoloniales envisagent très largement ces deux aspects.

1.3. Étroitesse, étouffement

Très souvent, les lieux d'origine (là où ils naissent et souvent grandissent) des personnages hybrides se révèlent effectivement étouffants. Comme si de toute façon rien ne pouvait contenir l'hybride, comme si sa tendance à déborder toutes les catégories concernait aussi l'espace, jamais adapté au caractère protéiforme et excessif de l'hybride. Parce que l'hybride est lui-même « en trop », non prévu dans les classifications, il défie tout système d'organisation et tout système lui est une oppression, une limite. Arundhati Roy résume fort bien cette idée dans *The God of Small Things*, où elle oppose deux types de représentations et de conceptions du monde. D'un côté, celle qu'incarne Pappachi, l'entomologiste, qui collectionne des papillons qu'il étiquette soigneusement. De l'autre, celle de Mammachi, qui confectionne des pickles et des confitures à la consistance douteuse : « Trop liquide pour de la gelée, trop épaisse pour de la confiture. Consistance ambiguë, donc inclassable »[63]. Quoi qu'elle fasse, les bocaux fuient toujours :

> « Aujourd'hui encore, au bout de tant d'années, les conserves Paradise fuyaient toujours un peu. C'était à peine perceptible, mais elles fuyaient quand même et, au cours du

[62] Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, *op. cit.*, p. 85.
[63] Arundhati Roy, *Le dieu des petits riens*, *op. cit.*, p. 54. *The God of Small Things*, *op. cit.*, p. 30 : « Too thin for jelly and too thick for jam. An ambiguous, unclassifiable consistency, they said. »

> transport, les étiquettes se graissaient et devenaient transparentes. Quant aux produits eux-mêmes, ils étaient toujours un peu trop salés. »[64]

L'hybridité a cette consistance inclassable qui fuit toujours un peu et rend transparentes les étiquettes. Quant à l'hybride, il est toujours « un peu trop », ce qui signifie qu'il n'a jamais assez de place. Qu'il ne peut se satisfaire ni des frontières qui se transforment en barrières, ni des traditions qui se font camisoles. L'étouffement et le manque de place ressentis par les personnages sont ainsi aussi une manière de construire la scène d'énonciation de ces littératures : la conquête d'un souffle et d'une place est aussi celle à laquelle aspire l'écrivain postcolonial.

Aadam Aziz, dans *Midnight's Children* de Salman Rushdie, éprouve de retour d'Allemagne un sentiment d'inadaptation à l'espace, au point d'avoir le sentiment que c'est le paysage qui le refuse et le rejette. L'harmonie qui existait entre lui et son pays, le Cachemire, semble brisée :

> « Maintenant, de retour, il voyait avec des yeux de voyageur. Au lieu de la jolie petite vallée encerclée de dents de géant, il fut sensible à l'étroitesse et à la proximité de l'horizon ; et se retrouver chez lui et se sentir aussi complètement enfermé le rendit triste. Il eut aussi – inexplicablement – l'impression que ses anciens lieux lui reprochaient son retour d'homme instruit et stéthoscopé. Sous la glace de l'hiver, son pays avait été froidement neutre, mais maintenant il n'y avait plus de doute : les années passées en Allemagne le rendaient à un environnement hostile. »[65]

L'exil, en ouvrant Aadam à d'autres horizons, lui a aussi fait voir à quel point le sien était bouché. L'étroitesse de l'espace est bien sûr au moins autant l'étroitesse d'esprit d'un Inde refusant toute intrusion de la modernité (comme en témoignent Tai, la mère d'Aadam et Naseem). L'hybride regrette peut-être de n'avoir pas de terroir où s'enraciner, mais en même temps, il ne saurait supporter d'être enfermé dans un cadre. Notons que si le malaise éprouvé par Aadam est la conséquence de l'exil, il ne faut pas forcément un exil géographique pour qu'il y ait malaise. La terre natale, même lorsqu'on ne l'a jamais quittée (et peut-être encore plus dans ce cas) peut paraître hostile, *unheimlich*. Dans *Balbala*, Waberi évoque Djibouti en

[64] *Ibid.*, p. 228. *GST*, p. 167 : « Even now, after all those years, Paradise Pickles' bottles still leaked a little. It was imperceptible, but they did still leak, and on long journeys their labels became oily and transparent. The pickles themselves continued to be a little on the salty side. »

[65] Salman Rushdie, *Les enfants de minuit*, *op. cit.*, p. 13-14. *Midnight's Children*, *op. cit.*, p. 11 : « Now, returning, he saw through travelled eyes. Instead of the beauty of the tiny valley circled by giant teeth, he noticed his narrowness, the proximity of the horizon; and felt sad, to be at home and feel so utterly enclosed. He also felt – inexplicably – as though the old place resented his educated, stethoscoped return. Beneath the water ice, it had been coldly neutral, but now there was no doubt; the years in Germany had returned him to a hostile environment. »

ces termes : « Ô amer et étroit pays »[66]. Les personnages rendus eux aussi amers par la situation politique et économique de leur pays, finissent également par en tenir le paysage pour responsable : « Pourquoi tout se dit, s'écrit ou se murmure sur le thème de la triste mélopée et du lamento dans cette partie du monde ? […] Le coupable ? C'est l'aspect déshérité du paysage et le soleil assassin me confiera Dilleyta à court d'arguments. »[67] Souvent, l'espace paraît à la fois victime et oppresseur, en tout cas, toujours marqué par la violence. Ainsi dans *Balbala*, Waïs constate, amer : « Ce pays est une gueule de loup, une plaie bien ouverte face à toute l'eau de la mer. »[68] Lui-même s'exprime depuis la prison où il va mourir, enfermé pour avoir osé exprimer des opinions anti-gouvernementales. Dans *Transit*, le narrateur parle de « ce pays cloîtré »[69] et le poème sur Djibouti cité à deux reprises renforce encore le sentiment d'insuffisance et d'étroitesse lié au pays : « Mais vous possédez l'avantage, / sous la palme au fracas de train, / d'imaginer d'autres voyages / qui vous mènent beaucoup plus loin. »[70] Les frontières qui délimitent ce « confetti de l'empire » s'opposent aux logiques nomades, cherchant à enfermer, encadrer ce qui ne peut être qu'un lieu de passage, une ouverture. Alice, décrivant les modes de résistance à la colonisation, cite entre autres :

> « Passage et repassage des frontières qui n'ont de sens pour personne ; élans de la vie nomade, mobilité, coopération, échange, partage, puissance de nuisance. […] Retour au point de départ, à l'arrière pays-mental – quelque chose de plus large que la colonie aux dimensions de timbre-poste, de confetti empoussiéré. »[71]

L'espace délimité par d'autres ne peut être adapté. En même temps, dans les romans de Waberi, l'étroitesse du pays n'est pas purement territoriale, elle correspond aussi au peu de liberté dont disposent ses habitants, à la fermeture de l'horizon d'espérance.

Dans *Les soleils des indépendances*, Fama est exaspéré par l'encombrement de l'espace en ville :

> « Et puis les badauds ! Les bâtards de badauds plantés en plein trottoir comme dans la case de leur papa. Il fallait bousculer, menacer, injurier pour marcher. […] Des garde-fous gauches du pont, la lagune aveuglait de multiples miroirs qui se cassaient et s'assemblaient jusqu'à la berge lointaine où des îlots et lisières de forêts s'encastraient

[66] Abdourahman Waberi, *Balbala*, *op.cit.*, p. 185.
[67] *Ibid.*, p. 38.
[68] *Ibid.*, p. 44.
[69] Abdourahman Waberi, *Transit*, *op.cit.*, p. 80.
[70] *Ibid.*, p. 27 et p. 82
[71] *Ibid.*, p. 91.

> dans l'horizon cendré. L'aire du pont était encombrée de véhicules multicolores montant et descendant ; […] le port chargé de bateaux et d'entrepôts […] l'on apercevait la fin du port, là-bas, où la route se perdait dans une descente, dans un trou où s'accumulaient les toits de tôle miroitants ou gris d'autres entrepôts, les palmiers, les touffes de feuillages d'où émergeaient deux ou trois maisons à étages avec des fenêtres persiennes. »[72]

Jean-Claude Nicolas note que les descriptions d'espaces ouverts sont très peu nombreuses, que ce soit en ville ou dans la brousse et souligne l'importance thématique de l'espace carcéral, « l'horizon fermé par excellence »[73]. Il montre également que l'espace de Salimata est « un espace de lutte et de travail »[74], tandis que Fama est obsédé par le Horodougou, sa terre natale, le seul lieu dans lequel il pourrait s'épanouir, mais qu'il n'atteindra que dans la mort. L'espace dans lequel évoluent les personnages est étroit, hostile, oppressant. Il est également impossible de lui échapper. Fama meurt en effet pour avoir voulu traverser la frontière qui le sépare de sa terre natale, une frontière qui pour lui n'a pas de sens. L'espace qu'il a connu et qu'il s'imagine pouvoir encore réclamer n'existe plus et il ne parvient pas à s'adapter à celui des indépendances. L'horizon est bouché pour celui qui vit prisonnier d'un univers de références qui n'ont plus cours.

Mais l'horizon semble également bouché pour ceux qui vivent dans un monde dominé par les préjugés et les règles de classe. On trouve ainsi de nombreuses images d'étouffement dans *The God of Small Things* d'Arundhati Roy. Sophie Mol est morte noyée mais, lors de l'enterrement, Rahel a l'impression que sa cousine est enterrée vivante : « Sophie Mol était morte faute d'avoir pu respirer. C'était son enterrement qui l'avait tuée. »[75] Ammu, elle, est asthmatique et meurt lors d'une crise, seule dans une chambre d'hôtel anonyme. Toute sa vie elle s'est sentie à l'étroit. À l'étroit dans la maison d'Ameyenem où elle a grandi sans espoir entre un père acariâtre et une mère soumise. À l'étroit dans un mariage qu'elle n'a choisi que pour fuir et qui s'avère une impasse. Et encore plus à l'étroit, « comme une bête en cage »[76], de retour à Ayemenem où elle n'est que tolérée. Sa mort apparaît comme la fin logique d'une vie étouffante. Baby Kochamma, après la mort de Mamachi et le départ de Chacko pour le Canada,

[72] Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, *op.cit.*, p. 11-12.
[73] Jean-Claude Nicolas, *Comprendre* Les soleils des indépendances *d'Ahmadou Kourouma*, *op. cit.*, p. 29.
[74] *Ibid.*, p. 30.
[75] Arundhati Roy, *Le dieu des petits riens*, *op. cit.*, p. 23. *The God of Small Things*, *op. cit.*, p. 7 : « Sophie Mol died because she couldn't breathe. Her funeral killed her. »
[76] *Ibid.*, p. 428. *GST*, p. 331 : « Feral. »

hérite de la maison d'Ayemenem, mais par peur de la vie, elle passe ses journées enfermée à l'intérieur, n'ouvrant que rarement les fenêtres : « Sauf en cas de force majeure, elle gardait toutes les ouvertures solidement fermées. »[77] Lorsque Rahel revient à Ayemenem pour voir son frère, elle souffre de l'atmosphère pesante et veut ouvrir la fenêtre « Pour Respirer un Peu d'Air Frais »[78], aussitôt Baby Kochamma lui demande de refermer dès qu'elle aura fini. Mais l'extérieur de la maison n'est guère plus respirable. Le fleuve Ménachal, complètement pollué, n'est « plus qu'un ruban vert et fangeux charriant des déchets nauséabonds jusqu'à la mer. »[79] Après une longue description de ce qu'est devenu le fleuve, le narrateur ajoute « Les jours de grande chaleur, l'odeur de la merde montait du fleuve et pesait sur Ayemenem comme un couvercle. »[80] La pollution, conséquence de logiques marchandes, et la pesanteur des préjugés contribuent tout autant à rendre l'atmosphère étouffante.

Dans les romans de Maryse Condé, c'est l'espace de l'île avec ses règles sociales qui est étroit, oppressant. Ainsi, dans *Traversée de la mangrove*, tous les habitants de Rivière au Sel semblent souffrir (en même temps qu'ils l'entretiennent) du manque de marge de manœuvre. Lorsque Carmélien Ramsaran part en France étudier la médecine, les habitants lui reprochent de vouloir transgresser les limites du « raisonnable » : « Un Ramsaran médecin ! Les gens ne savent pas rester à leur place ! La place des Ramsaran était dans la terre, canne ou pas ! »[81] Moïse le facteur qui rêve de partir sans savoir où exactement, ni comment, a surtout peur de « vivre à Rivière au Sel à perpétuité », « finir ses jours, solitaire comme un mâle crabe dans son trou »[82]. Mira, elle, fait plusieurs nuits de suite le même cauchemar : « J'étais enfermée dans une maison sans porte ni fenêtre et j'essayais vainement de sortir. »[83] Émile Étienne, l'historien, étouffe lui aussi à Rivière au Sel :

> « Partir. Respirer un air moins confiné. Il lui sembla soudain qu'il étouffait sous les grands arbres et il rêva d'une terre où l'œil ne se cognerait pas aux mornes, mais suivrait la

[77] *Ibid.*, p. 51-52. *GST*, p. 28 : « She kept her doors and windows locked, unless she was using them. »
[78] *Ibid.*, p. 53. *GST*, p. 29 : « For a Breath of Fresh Air. »
[79] *Ibid.*, p. 174. *GST*, p. 124 : « just a slow, sludging green ribbon lawn that ferried fetid garbage to the sea. »
[80] *Ibid.*, p. 174. *GST*, p. 125 : « On warm days the smell of shit lifted off the river and hovered over Ayemenem like a hat. »
[81] Maryse Condé, *Traversée de la mangrove*, *op. cit.*, p. 21.
[82] *Ibid.*, p.48.
[83] *Ibid.*, p. 54.

> courbe illimitée de l'horizon. Une terre où quoi qu'on en dise la couleur de la peau n'importerait pas. Une terre-terre fertile à labourer. »[84]

La mort de Francis Sancher, en secouant les certitudes, dévoile d'autres avenirs possibles à certains de ces hommes et ces femmes à qui l'air fait défaut :

> « D'autres, comme Aristide, Dinah ou Dodose Pélagie n'étaient pas loin de sentir sourdre en eux une sorte d'affection reconnaissante pour celui qui leur avait donné le courage de refuser la défroque usée qu'ils enfilaient matin après matin et qui serrait aux entournures. »[85]

Dans les romans de Naipaul, l'espace est toujours oppressant. Dans *A House for Mr. Biswas*, Biswas considère les baraquements de Green Vale où il habite avec sa famille comme un espace minuscule et insignifiant : « un endroit qui n'était nulle part, un point sur la carte de l'île, elle-même simple point sur la carte du monde. »[86] Il y vit comme prisonnier : « 'Pris au piège, lui entendait-elle répéter. Voilà ce que toi et les tiens ont fait de moi. Pris dans ce trou.' »[87] De manière générale, qu'il s'agisse d'une île ou non, l'espace est presque toujours perçu comme trop étroit. Ainsi dans *Magic Seeds* (dont l'intrigue évolue entre Berlin, l'Inde et Londres), on peut lire : « L'espace : comme il manquait toujours, comme il devenait toujours minuscule au milieu des vastes étendues… »[88] Dans *A House for Mr. Biswas*, c'est le thème de la promiscuité étouffante qui est abordé. L'auteur met en scène l'enfer familial de la maison des Tulsi. Mr. Biswas qui a épousé presque par erreur une fille des Tulsi a d'abord été impressionné par l'architecture imposante de Hanuman House où il doit finalement vivre avec ses beaux-parents, beaux-frères, belles-sœurs, etc. Mais très vite il prend conscience d'avoir été pris au piège. André Dommergues signale d'ailleurs « les métaphores récurrentes du piège et du trou [qui] traduisent l'angoisse de l'homme cerné, emmuré, réduit aux abois. »[89] La pièce qu'il espérait occuper avec sa femme est en fait à partager avec d'autres membres de la famille, qui, en outre, interviennent sans cesse dans ses affaires personnelles. Mr. Biswas, qui a déjà connu le

---

[84] *Ibid.*, p. 239.
[85] *Ibid.*, p. 251.
[86] V.S. Naipaul, *Une maison pour monsieur Biswas*, *op. cit.*, p. 231. *A House for Mr. Biswas*, *op. cit.*, p. 247 : « a place that was nowhere, a dot on the map of the island, which was a dot on the map of the world. »
[87] *Ibid.*, p. 217. *HB*, p. 232 : « 'Trap,' she heard him say over and over. 'That's what you and your family do to me. Trap me in this hole.' »
[88] V.S. Naipaul, *Semences magiques*, *op. cit.*, p. 87. *Magic Seeds*, *op. cit.*, p. 83 : « Space: how it always pressed, how in all openness it always became minute. »
[89] André Dommergues, « Les modes de l'espace dans *A House for Mr. Biswas* », *Commonwealth Essays and Studies*, vol. 6, n° 1, automne 1983, p. 56.

malaise d'une trop grande promiscuité, lorsqu'il vivait avec sa mère dans une pauvre case de pisé d'une seule pièce, est animé par une obsession : posséder sa propre maison, maison qui, comme le note encore André Dommergues, doit pouvoir offrir à chaque membre de la famille un espace privé.

Dans les romans de Ben Okri, *Flowers and Shadows*, *The Landscapes within* et *Dangerous Love*, les héros sont confrontés à une société rongée par la corruption et menacée par le chaos. Le poids des fautes paternelles retombe sur les épaules des fils et ces derniers doivent se frayer un chemin dans un univers qui semble ne leur laisser guère de marge de manœuvre. Dans *Dangerous Love*, l'espace autour d'Omovo paraît menacer le besoin d'isolement et de paix du personnage :

> « Sa chambre l'oppressa. Il y avait la présence d'un fantôme sur le lit et une ombre planait au-dessus de la table comme si elle se dépêchait d'écrire un poème secret. Ses deux frères. […] Autrefois, la chambre avait été trop petite pour eux trois, et maintenant qu'ils étaient partis, elle était encore parfois surpeuplée. »[90]

Dans la rue, Omovo subit « la chaleur étouffante » et la foule bruyante et envahissante. Rendant visite à son ami le Dr. Okocha, il trouve que son atelier est « mal aéré et étouffant »[91]. De retour chez lui, dans le salon, « la pièce semblait trop petite »[92]. Quel que soit l'espace dans lequel évolue Omovo, il est presque toujours oppressant. Ifeyiwa ressent elle aussi cette pression permanente. Elle raconte ainsi avoir rêvé :

> « J'étais dans une salle. La salle s'est changée en cercueil. Puis des rats se sont mis à me ronger dans le cercueil. Je me suis débattue pour sortir et je me suis retrouvée dans une forêt. Les arbres étaient affreux. Et, alors que j'essayais de trouver le chemin pour sortir de la forêt, tout est redevenu la salle. »[93]

À la fin du roman, alors qu'Ifeyiwa est morte et qu'Omovo semble avoir trouvé la direction qui lui permettra d'accomplir son destin d'artiste, l'atmosphère est au contraire dominée par le vent :

---

[90] Ben Okri, *Un amour dangereux*, *op. cit.*, p. 20-21. *Dangerous Love*, *op. cit.*, p. 9 : « His room oppressed him. There was a phantom presence on the bed and a shadow hung over the table as if it were writing a secret poem in a hurry. His two brothers. […] The room had once been too small for all three of them, and now that they had gone it was still occasionally crowded. »

[91] *Ibid.*, p. 23-24. *DL*, p. 11-12 : « the airless heat », « stuffy, oppressive ».

[92] *Ibid.*, p. 31. *DL,* p. 17 : « The room seemed too small. »

[93] *Ibid.*, p. 35. *DL*, p. 21 : « I was in a hall. The hall changed into a coffin. Then rats began to chew at me in the coffin. I fought my way out and found myself in the forest. The trees were ugly. And as I tried to find my way out of the forest everything changed back into the hall. »

> « En frissonnant, comme sous un vent soufflant de l'avenir, pressentiment des saisons difficiles qui l'attendaient, il reprit son chemin dans l'ombre familière. Il ne savait pas à quel point les cycles qui l'attendaient seraient difficiles. Il écoutait le vent dans les fleurs. »[94]

L'espace autour d'Omovo a évolué sans qu'il ait à choisir l'exil géographique. Le dé-placement qui a eu lieu est bien un dé-placement intérieur. Omovo a réussi à quitter l'enfance et à se libérer de l'oppression environnante grâce à son art. Si son avenir ne s'annonce pas des plus faciles, il est en tout cas enfin ouvert.

Dans *The Moor's last Sigh* de Rushdie, Moraes connaît une croissance démesurée qui fait de lui un personnage hors normes, toujours à l'étroit. En outre, il est asthmatique et souffre continuellement de manque d'air. Il lie d'ailleurs directement sa maladie à un décalage avec son environnement : « Dans la famille, nous avons toujours eu du mal à respirer l'air du monde extérieur ; il nous arrive d'espérer un ailleurs qui nous convienne mieux. »[95] Enfant, sa mère Aurora se plaint de l'ambiance étouffante dans la maison familiale et la nuit ouvre en grand les fenêtres, exaspérant ainsi sa grande-tante Epifania. En faisant cela, elle laisse non seulement entrer les moustiques, mais aussi toute la rumeur de l'Inde. Le besoin d'air est sans doute dû à l'atmosphère familiale pesante, mais aussi plus largement au besoin de sources nouvelles au souffle créateur de l'écrivain. L'analogie est justifiée par Moraes lui-même qui affirme « Nous inhalons le monde et nous expirons du sens. »[96]

Dans les romans de Chamoiseau, le marqueur de paroles souffre également de crises d'asthme. Ainsi dans *Solibo Magnifique*, celui-ci avoue : « Ma recherche avançait d'autant plus mal que j'avais de fréquentes crises d'asthme et qu'il m'était impossible de me souvenir de mon plan de travail. »[97] Son magnétophone, machine à capter le réel, a lui aussi ses faiblesses respiratoires. Lorsque Ti-Cham retrouve une « logique d'écriture » grâce à Solibo qui lui n'a pas besoin de « reprendre son souffle », il ne parvient pas : « à réparer cet isalop de magnétophone dont l'enregistrement depuis [s]on arrivée ne s'intéressait qu'à son propre souffle trop clairement bronchitique »[98] Et pourtant, quand Solibo meurt

---

[94] *Ibid.*, p. 522. *DL*, p. 399 : « Shuddering, as if he felt a wind from the future, intimations of the difficult seasons that lay ahead, he picked his way through the familiar darkness. He didn't know just how difficult were the cycles that lay ahead. He listened to the wind in the flowers. »
[95] Salman Rushdie, *Le dernier soupir du Maure*, *op. cit.*, p. 69. *The Moor's last Sigh*, *op. cit.*, p. 53 : « In my family we've always found the world's air hard to breathe; we arrive hoping for somewhere better. »
[96] *Ibid.*, p. 70. *MLS*, p. 54 : « We inhale the world and breathe out meaning. » Trad.,
[97] Patrick Chamoiseau, *Solibo Magnifique*, *op. cit.*, p. 43.
[98] *Ibid.*, p. 45.

d'une « égorgette de la parole », étouffé par une parole qui n'a plus de place où se déployer (il réalise ses performances dans des espaces qui ne sont pas faits pour ça et de façon très irrégulière), c'est le marqueur de paroles qui en dépit de ses difficultés respiratoires tente de se poser en héritier du souffle de l'oralité. L'écriture devient alors l'espace offert à une parole étouffée. Dans *Biblique des derniers gestes*, le marqueur au chevet de Balthazar ressent d'abord « une asphyxie envahissante, comme une oscillation aux bords d'un abîme dont je devinais l'importance inéclose. »[99] Ce qui est à éclore, c'est l'œuvre bien sûr, même si elle est encore menacée d'asphyxie.

On le voit, les auteurs tendent à poser que l'hybride part d'un espace oppressant qui ne lui permet pas de s'exprimer pleinement, un espace-obstacle qu'il faut réussir à transcender. L'espace dans lequel ils évoluent n'est pas le leur, ne leur est pas adapté.

Il y a dans les littératures de l'hybridité, une tendance à poser un dé-placement nécessaire pour permettre l'accès à la création : l'hybride mal placé, pas à sa place, souffre du lieu où il naît, un lieu forcément trop étroit, forcément étouffant ; il doit donc parvenir à s'en libérer et, pour cela, tout d'abord opérer un glissement d'une vision de l'espace clos vers une vision de l'espace périphérique. En effet, si l'espace périphérique est un espace de dépendance et donc également d'aliénation, cette aliénation, elle, permet toutefois d'envisager des stratégies de résistance. L'espace périphérique est dépendant, mais il garde un caractère d'extériorité par rapport au système qui lui permet une certaine marge de manœuvre. En faisant jouer les tensions entre un espace ressenti comme oppressant, mais lui-même dominé, et un espace dominant, l'hybride cherche les failles à investir, les fissures qui lui permettront d'inventer sa place.

[99] Patrick Chamoiseau, *Biblique des derniers gestes*, *op. cit.*, p. 52.

« […] et mon originale géographie aussi ; la carte du monde faite à mon usage, non pas teinte aux arbitraires couleurs des savants, mais à la géométrie de mon sang répandu, j'accepte »[100]

« Le paysage est vivant, c'est un texte en lui-même, un texte vivant. »[101]

2. Apprivoiser le lieu et pacifier le rapport à l'espace : des tentatives minées par le doute

À partir de cette situation paradoxale, l'hybride va vouloir envisager des stratégies de réconciliation avec l'espace. En effet, l'instinct territorial n'est jamais totalement éteint et, si l'enracinement est souvent porteur de connotations inquiétantes, il est difficile de se satisfaire du divorce douloureux d'avec l'espace. Avec mille précautions, avec de nombreux détours, les œuvres vont essayer malgré tout de définir une place pour l'hybride. Dans leur ouvrage, *The Empire Writes Back*, Ashcroft, Griffiths et Tiffin avancent que :

> « L'intérêt pour la place et le déplacement est l'une des caractéristiques essentielles des littératures post-coloniales. C'est là que la crise identitaire spécifiquement post-coloniale se révèle ; le souci de développer ou de retrouver une relation d'identification effective entre le soi et le l'espace. »[102]

On a vu comment la paratopie spatiale de l'hybride pouvait s'inscrire dans une scénographie privilégiant l'incertitude et le manque. On a vu comment elle se caractérisait aussi par le sentiment d'une dysharmonie entre l'homme et l'espace. Reste à analyser comment s'effectue le « développement ou la réappropriation d'une relation d'identification effective entre soi et le lieu ». À étudier les œuvres de près, il apparaît que contrairement à ce que laissaient attendre les commentaires des auteurs de *The Empire Writes Back*, la reconquête de l'espace

[100] Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, *op. cit.*, p. 55-56.
[101] Wilson Harris interviewé par Michael Gilkes, cité par Louis James in « Fenwick's Log. Reading the 'text of landscape' in *The Secret Ladder* », in Hena Maes-Jelinek et Bénédicte Ledent, *Theatre of the Arts. Wilson Harris and the Caribbean*, Amsterdam/New York, Rodopi, « Cross/Cultures », n° 60, 2002, p. 103 : « The landscape is alive, it is a text in itself, it is a living text. » Ma traduction.
[102] Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *The Empire Writes Back*, *op. cit*., p. 8-9 : « A major feature of post-colonial literatures is the concern with place and displacement. It is here that the special post-colonial crisis of identity comes into being; the concern with the development or recovery of an effective identifying relationship between self and place. » Ma traduction.

est loin d'être dénuée d'ambiguïtés, loin de s'affirmer avec les termes glorieux de la conquête. La volonté d'un rapport pacifié à l'espace est certes présente, mais les moyens nécessaires pour aboutir à une harmonie (sous quelque forme que ce soit) sont toujours marqués par le soupçon.

2.1. Déchiffrer et comprendre

Bien souvent l'exigence de réappropriation passe essentiellement par une prise de conscience de l'aliénation. Il est important de comprendre pourquoi l'harmonie (souvent supposée exister naturellement entre l'homme et le paysage) a été rompue, pourquoi l'on se trouve dans tel ou tel lieu. Comprendre la nature profonde du lieu pour pouvoir espérer une familiarité. Il s'agit d'abord de faire la paix avec le lieu.

Dans toute son œuvre, Édouard Glissant pose la reconquête du paysage antillais comme le moyen incontournable de lutter contre toutes les formes de dépossession (historique, économique, culturelle, spatiale, etc.) : « Tout son projet consiste ainsi en une réappropriation du paysage sous toutes ses formes »[103]. Il écrit ainsi dans *Le discours antillais* : « Notre paysage est notre propre monument : la trace qu'il signifie est repérable par en-dessous. C'est tout histoire. »[104] Patrick Chamoiseau semble s'inscrire dans le même type de projet et annonce dans *Écrire en pays dominé* :

> « Comprendre cette terre dans laquelle j'étais né devint mon exigence. J'étais en elle et elle était en moi. Aller en elle, c'était aller en moi en une boucle sans rivage. […] En grand souci, me relier à chaque miette de cette terre, et chaque miette l'une à l'autre, et les surprendre dans leur ensemble émotionné. »[105]

Le paysage est un texte qu'il faut apprendre à déchiffrer. Dans *Texaco* cette exigence est exprimée à plusieurs reprises : « La ville, Fort-de-France, se reproduit et s'étale là de manière inédite. Il nous faut comprendre ce futur noué comme un poème pour nos yeux illettrés. »[106] Apprendre à lire le lieu, c'est en connaître les secrets présents et passés. Ainsi Esternome, racontant à sa fille ses années de charpentier/maçon, lui confie :

---

[103] Romuald Fonkoua, « Discours du refus, discours de la différence, discours en 'situation' de francophonie interne : le cas des écrivains antillais », in Roger Chemain et Arlette Chemain-Degrange (dir.), *Convergences et divergences dans les littératures francophones*, Paris, L'Harmattan, 1992, p. 71.
[104] Édouard Glissant, *Le discours antillais*, *op. cit.*, p. 32.
[105] Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, *op. cit.*, p. 97.
[106] Patrick Chamoiseau, *Texaco*, *op. cit.*, p. 152. Voir également p. 186, p. 235, p. 282 et p. 340.

> « Au bord des rivières, le sable de volcan est déjà du bon sable. Mais sable du bord de mer est alourdi de sel et travaillé de fer. Alors je le laissais à l'embellie des pluies jusqu'à la bonne couleur. En certaines heures, je mélangeais à la chaux et au sable, la cendre de bagasse et la mélasse collante. »[107]

> « Des Caraïbes, j'ai retenu la technique du couvert en profitant des matériaux du paysage. Roseaux. Lataniers. Palmistes. Ils nous ont appris les tuiles végétales et les lianes mibi qui amarrent les gaulettes. Métier c'est belle mémoire. »[108]

Pour construire, il faut s'être fait l'héritier des connaissances de la terre. Construire et habiter, ce n'est alors plus s'imposer, mais composer. C'est la terre qui doit indiquer à l'homme où est sa place : « Les longues fougères donnaient la limite du monter »[109] ; « il te faut lire le paysage »[110].

On l'a dit, faire la paix avec le lieu, c'est lui rendre l'hommage de la mémoire, le connaître intimement et ce, aussi dans son Histoire. Dans *A Bend in the River* de V.S. Naipaul, on voit aussi comment la connaissance du passé est essentielle à la constitution d'un lien avec l'espace. Salim, qui a des notions d'Histoire, est conscient en faisant le trajet de la côte vers l'intérieur de refaire à l'envers celui qu'ont probablement fait les esclaves. En revanche, Metty, qui, lui, a effectivement des ancêtres africains, n'est pas capable de donner un sens au trajet effectué : « Sans le savoir, il avait fait en sens inverse le voyage fait par certains de ses ancêtres plus d'un siècle auparavant. »[111] Ainsi, ce voyage « à rebours » qui pourrait jouer le rôle d'un lieu de mémoire (Pierre Nora) ne fonctionne que pour celui qui en comprend l'enjeu, ironiquement, un Indien dont la famille possédait encore il y a peu des esclaves et non pas l'Africain descendant d'esclaves.

Dans *The Enigma of Arrival*, le narrateur apprend peu à peu à trouver sa place dans une vallée du Wiltshire, mais doit pour cela passer par un long apprentissage de la langue du paysage. Il doit apprendre à déchiffrer les saisons, les signes qui les annoncent, les mouvements de la terre, etc. Dès l'incipit ce nécessaire processus est évoqué :

> « Plus tard, quand la terre eut pris plus de sens, quand elle eut absorbé une plus grande part de ma vie que la rue où j'avais grandi sous les tropiques – je fus en mesure de donner mentalement aux champs plats et mouillés le nom de 'prés noyés' ou 'prairies humides', et aux collines peu élevées, aux formes douces, que j'avais à l'arrière-plan, le nom de

[107] *Ibid.*, p. 56.
[108] *Ibid.*, p. 59.
[109] *Ibid.*, p. 166.
[110] *Ibid.*, p. 168.
[111] V.S. Naipaul, *À la courbe du fleuve*, *op. cit.*, p. 40. *A Bend in the River*, *op. cit.*, p. 34 : « Without knowing it, he had made in reverse the journey which some of his ancestors had made a century or more before. »

> '*downs*' ou 'coteaux'. Mais pour le moment, après la pluie, tout ce que je voyais – malgré les vingt années déjà passées en Angleterre, c'étaient des champs plats et une rivière étroite. »[112]

Grâce à ce long apprentissage, l'adhésion au nouveau lieu est possible : « de la façon la plus improbable, à un âge relativement avancé, dans un pays étranger, j'allais me trouver en harmonie avec un paysage comme cela ne m'était jamais arrivé à Trinidad ni en Inde »[113]. Quant au manque d'harmonie qu'il ressent avec son île natale, il ne parvient à le dominer que par l'écriture. En effet, un travail effectué à Londres sur des archives et des documents devant lui permettre d'écrire un ouvrage sur Trinidad lui permet de se construire une image, une fiction convenable de la terre où il a grandi et donc de la rendre quelque peu familière :

> « Même si ma petite île semblait menacée par quelque chose qui ressemblait à l'anarchie haïtienne et si, matériellement, ce pays n'était plus le mien, l'histoire romanesque par le biais de laquelle je l'avais relié au reste du monde continuait de m'appartenir autant que les mondes imaginaires de mes œuvres de fiction littéraire. »[114]

Finalement, s'il y a une différence entre les deux processus, c'est que celui de la réconciliation avec la terre natale passe d'abord par les livres, l'écriture et d'une certaine manière par l'Occident, alors que, dans un mouvement inverse, l'apprentissage du paysage de l'exil choisi passe par une prise de distance de l'écrit. En effet, si l'espace est d'abord si déstabilisant pour lui, c'est parce qu'il a cru pouvoir le lire à l'aide de connaissances abstraites. Ayant beaucoup lu, beaucoup étudié, il s'attend à reconnaître les lieux qui ont hanté son imagination. Sans cesse, il compare ce qu'il voit à des tableaux de Constable, des romans de Hardy ou de Dickens, des poèmes de Wordsworth. Et lorsque quelque chose lui échappe, il regrette de n'avoir pas lu tel ou tel ouvrage qui lui aurait alors permis de mieux comprendre ce qu'il voit :

> « Peut-être cette vie de pension de famille aurait-elle eu plus d'intérêt à mes yeux si j'avais mieux connu la littérature anglaise contemporaine, si par exemple j'avais lu *Hangover*

---

[112] V.S. Naipaul, *L'énigme de l'arrivée*, *op. cit.*, p. 11. *The Enigma of Arrival*, *op. cit.*, p. 11 : « Later – when the land had more meaning, when it had absorbed more of my life than the tropical street where I had grown up – I was able to think of the flat wet fields with the ditches as 'water meadows' or 'wet meadows', and the low smooth hills in the background, beyond the river, as 'downs'. But just then, after the rain, all what I saw – though I had been living in England for twenty years – were flat fields and a narrow river. »

[113] *Ibid.*, p. 222. *EA*, p. 157 : « in the most unlikely way, at an advanced age, in a foreign country, I was to find myself in tune with a landscape in a way that I had never been in Trinidad or India ».

[114] *Ibid.*, p. 211. *EA*, p. 149-150 : « And though something like Haitian anarchy seemed to threaten my little island, and though physically I no longer belonged to the place, yet the romance by which I had attached it to the rest of the world continued to be possessed by me as much as the imaginative worlds of my other, fictional books. »

> *Square*, que son auteur avait situé dans ce même quartier à peine onze ans plus tôt. Un livre de ce genre aurait peuplé l'environnement, l'aurait rendu romanesque et m'aurait procuré un sentiment plus aigu de ma propre personne, puisque j'avais toujours besoin de le percevoir par l'intermédiaire des livres. »[115]

Mais le contact avec la réalité matérielle du pays met à mal les certitudes acquises grâce à la littérature : « En venant à Londres, je croyais débarquer dans un endroit que je connaissais très bien. Je trouvai une ville inconnue »[116]. Pour vraiment connaître une terre, il faudrait donc à la fois l'apprendre intimement, concrètement, par l'expérience de tous les sens, mais aussi savoir lui donner l'épaisseur du sentiment par la connaissance de son passé, des étapes qui l'ont menée à être ce qu'elle est. Apprendre à lire le paysage comme un texte, connaître les textes qui donnent sens au paysage. Finalement seule l'écriture permet de réconcilier les deux approches.

L'idée d'un espace à déchiffrer est également très présente chez Ben Okri, même si elle s'exprime de manière fort différente. Dans *Astonishing the Gods*, le narrateur arrive dans une ville mystérieuse dont les habitants sont invisibles. Après avoir assisté à plusieurs scènes d'une grande beauté, il est très perturbé et ne cesse de répéter « je ne comprends rien ». La voix qui le guide l'encourage à garder son trouble, à ne pas chercher à comprendre. En effet, chercher à comprendre, surtout à comprendre trop tôt revient à enfermer les choses dans un sens, les réduire et les fixer dans une seule dimension. Plus loin dans le Livre 1, le narrateur arrive devant un pont de brume. Terrorisé à l'idée de le traverser il demande à son guide ce qui se passera s'il ne le fait pas. Celui-ci, après lui avoir expliqué que c'est la personne qui traverse le pont qui le fait tenir, répond : « Tu ne seras nulle part. En fait, ce sera pire que nulle part. Tout ce qui t'entoure disparaîtra lentement. Tu te retrouveras bientôt dans un espace vide. Tu te raidiras. Tu perdras toute vie. »[117] Face à l'anéantissement progressif du paysage, le narrateur se décide alors à tenter sa chance. Le pont se métamorphose plusieurs fois sous ses pieds, pont de pierre, il devient pont de flammes puis d'eau

[115] *Ibid.*, p. 172. *EA*, p. 122 : « And perhaps that boarding-house life might have meant more to me if I were better read in contemporary English books, if, for example, I had read *Hangover Square*, which was set in the very area just eleven years or so before. A book like that would have peopled the area and made it romantic and given me, always needing these proofs from books, some sharper sense of myself. »

[116] *Ibid.*, p.174. *EA*, p. 123 : « I had come to London as to a place I knew very well. I found a city that was strange and unknown ».

[117] Ben Okri, *Étonner les dieux*, *op. cit.*, p. 29. *Astonishing the Gods*, *op. cit.*, p. 17 : « You will be nowhere. In fact you will be worse than nowhere. Everything around you will slowly disappear. Soon you will find yourself in an empty space. Then you will stiffen. You will loose all life. »

et enfin d'air. Chaque fois de nouvelles angoisses, de nouvelles souffrances accablent le narrateur. Et quand finalement il parvient à atteindre l'autre côté, après avoir désappris ce qu'il savait et réappris plusieurs fois à ne pas se fier à ses propres réflexes, il est stupéfait et doit avouer à nouveau son incompréhension. À plusieurs reprises dans le roman, l'espace se modifie. La ville devient une ville d'eau, parfois change de forme, « des fontaines se dissolv[ent] en parfums », « des palais dev[iennent] des espaces déserts », puis la ville devient flamme, se pare de multiples couleurs, etc., etc. Le guide répond à l'étonnement du narrateur en énonçant la première loi de la ville : « ce qu'on pense est ce qui devient réel »[118]. Dans cette fable allégorique, l'espace est ambivalent, jamais assuré, et peut à tout instant devenir enchanteur ou terrifiant. Il faut savoir dépasser ses mirages, aller au-delà des apparences, tout en sachant que le dévoilement est infini, que l'espace demeurera toujours un lieu de mystère – ce qui en fait la beauté et l'intérêt. Autre caractéristique de la ville, celui qui la parcourt est condamné à repasser aux mêmes endroits jusqu'à ce qu'il prenne conscience de leur existence. Il faut ressentir, expérimenter l'espace pour pouvoir y évoluer. Si celui-ci change si souvent, c'est parce qu'il possède de nombreux niveaux de signification qui ne se révèlent qu'au fur et à mesure de l'évolution du regard.

Dans *In Arcadia*, les personnages sont constamment obsédés par l'idée de messages, de signes, qu'ils peuvent avoir à décrypter à tout moment et qu'il ne faut pas laisser passer. Il y a d'abord ces messages sur papier rouge que reçoivent Jute et Lao, messages qui les impressionnent tant qu'ils n'osent en révéler le contenu. Mais surtout, il y a la conscience profonde que :

> « La vie ne cesse de vous envoyer des messages. Les messages ne sont destinés qu'à vous. […] La plupart des échecs et des succès d'une vie, la plupart des joies et des souffrances d'une vie, dépendent de la capacité à voir ces messages secrets. Et l'essentiel de la magie ou de la tragédie de la vie dépend de la capacité à déchiffrer et à interpréter ces messages. »[119]

Le monde est opaque, plein de mystères à déchiffrer pour savoir quelle voie emprunter. Dans les romans de la trilogie d'Azaro, il est indiqué plusieurs fois que

[118] *Ibid.*, p. 59. *AG*, p. 46 : « What you think is what becomes real. »
[119] Ben Okri, *En Arcadie*, *op. cit.*, p. 36-37. *In Arcadia*, *op. cit.*, p. 22 : « Every now and again life sends us little messages. The messages are meant for us alone. […] Much of the failure and success of a life, much of the joy or suffering in a life, depends on being able to see these secret messages. And much of the magic, or tragedy of life depends on being able to decipher and interpret these messages. »

la forêt connaît de multiples secrets et que la communication avec elle est nécessaire. La vision d'Okri est pleine d'espérance et accorde à l'homme des potentiels énormes. En même temps, les romans eux-mêmes se concluent presque toujours dans l'ambivalence (*Astonishing the Gods* est une exception, mais qui est peut-être due au caractère très allégorique du récit, qui permet l'idéalisation). *Infinite Riches*, le troisième volet des aventures d'Azaro, ouvre plus qu'il ne ferme l'histoire, en insistant sur le caractère énigmatique des choses : « Nous continuons à vivre comme si l'histoire était un rêve. / Le miracle est que nous continuions / à vivre et à aimer le mieux que nous puissions, / dans cette énigme de la réalité. »[120] Dans *In Arcadia*, les personnages semblent avoir accompli un progrès sur eux-mêmes, mais la quête ne saurait se conclure vraiment, elle est à poursuivre. Dans *Flowers and Shadows* comme dans *Dangerous Love*, les dernières lignes ouvrent sur un avenir prometteur mais semé d'embûches et d'épreuves.[121]

On retrouve cette nécessaire communication avec la nature dans le contexte traditionnel africain mise en scène par Kourouma dans *Monnè, outrages et défis*. Djigui est en effet entouré de « pythonisses, géomanciens, jeteurs de cauris et d'osselets »[122] qu'il interroge régulièrement sur la façon de s'orienter dans le monde. Mais avec l'arrivée des Blancs, sorciers, marabouts et griots semblent tout à coup incapables de mener à bien leur travail. Les repères ont changé, le monde n'est plus lisible avec les moyens traditionnels. Et le griot Diabaté comprend alors qu'il lui faudrait apprendre la nouvelle langue que parle le paysage :

> « Je suis un griot, donc homme de la parole. Chaque fois que les mots changent de sens et les choses de symboles, je retourne à la terre qui m'a vu naître pour tout recommencer : réapprendre l'histoire et les nouveaux noms des hommes, des animaux et des choses. Dans mon Konia natal, j'observerai pour reconnaître les nouveaux symboles, et recommencerai l'existence pour retrouver les nouvelles appellations du soleil, de la lune, du courage, de la passion, de la lâcheté, celles des jours qui se lèvent et se couchent, des herbes qui attendent l'hivernage pour pousser, croître, et l'harmattan pour mûrir et sécher »[123].

Pour réapprendre le langage de l'époque nouvelle, il faut rentrer chez soi et rétablir le lien à la terre : « nous retournons à la terre quand les *horons* (les

[120] Ben Okri, *Infinite Riches*, *op. cit.*, p. 394 : « We go on living as if history is a dream. / The miracle is that we go on / Living and loving as best we can, / In this enigma of reality. » Ma traduction.
[121] Passage cité en note 94 p. 425.
[122] Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, *op. cit.*, p. 13.
[123] *Ibid.*, p. 42.

nobles) et les *fama* (les princes) cessent d'être des héros. J'irai cultiver jusqu'à ce que de nouveaux exploits de ceux que mes aïeux ont loués des siècles durant m'appellent des *lougan*. » Le fait que Diabaté se laisse corrompre par Djigui et renonce à son projet ne laisse guère d'espoir sur l'avenir de la relation entre hommes et espace. Dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, la longévité et les succès de Koyaga sont d'ailleurs dus au fait qu'il a su s'entourer de personnes capables de déchiffrer pour lui les énigmes du présent et de l'avenir. La mère de Koyaga, Nadjouma, le marabout Bokano et un certain nombre de personnages, devins, géomanciens et autres sont au service du dictateur et parviennent, grâce à leurs pouvoirs, à déjouer tout ce qui pourrait lui nuire. Les autres dictateurs africains semblent eux aussi s'appuyer largement sur la magie et la science de la divination de leurs conseillers. Et si Koyaga semble finalement perdre son pouvoir, c'est bien lorsque sa mère et le marabout disparaissent avec leurs objets sacrés. Privé de ceux qui lui permettent de lire le monde, Koyaga est sans défense. C'est bien de magie et de pouvoirs surnaturels qu'aurait besoin l'hybride pour réussir à se rendre définitivement maître d'un territoire. Si l'on compare Okri et Kourouma, le contraste est saisissant. Le premier envisage une certaine continuité entre les croyances africaines en une communication possible avec la nature et la nécessité pour tous (indépendamment de leur origine) de savoir déchiffrer les énigmes, les messages quels qu'ils soient. Pour lui, la capacité à lire dans le paysage est une nécessité pour se diriger dans la vie en tous lieux et en tous temps. Chez Kourouma, le lien entre divination et succès est présenté comme caractéristique d'une pensée « africaine » et demeure par ailleurs extrêmement ambivalent. Outre que le pouvoir de déchiffrement demeure toujours du registre des dominants (et justifie après coup leur pouvoir ?), la position de l'auteur par rapport à ces pratiques est pleine d'ironie. L'auteur souligne régulièrement la corruptibilité des marabouts et devins, la façon dont l'intérêt personnel peut guider leurs révélations. À partir d'un même motif, on voit bien comment deux auteurs aux sensibilités très différentes (la foi mystique en l'homme et en la création d'Okri, le pessimisme désabusé de Kourouma) peuvent envisager des développements très différents.

Dans *Transit* de Waberi, Awaleh essaie de transmettre à Abdo-Julien sa science du paysage. Pour lui, « la terre écrit aussi l'histoire »[124]. Lui et les nomades savaient « d'instinct guetter les pulsations de la croûte terrestre, sonder

[124] Abdourahman Waberi, *Transit*, *op. cit.*, p. 101.

les entrailles du désert, décrypter le livre des sables, prévenir un orage. »[125] Ce qui leur permit pendant longtemps de résister à l'embrigadement colonial. C'est d'ailleurs une victoire « géographique » des colonisateurs, la création de la ligne de chemin de fer Djibouti-Addis-Abeba, qui a entraîné la sédentarisation des nomades et les a coupés de leurs connaissances :

> « au fil du temps, ceux qui s'étaient installés dans les petits bourgs le long de la voie ferrée Djibouti-Addis-Abeba se sont pris au jeu en envoyant d'abord un petit garçon, un orphelin, comme ça pour voir. Puis le plus petit garçon de la famille, ensuite le cadet et enfin l'aîné, le gardien du troupeau. […] Petit à petit, ils se coupèrent du clan, parlèrent à tort et à travers de leurs ancêtres et rechignèrent à payer l'aumône. […] Il ne reste plus au camionneur qu'à supplanter le chamelier, déjà concurrencé par le train. »[126]

Chez Waberi, si reconquête il y a, c'est dans la volonté de faire de l'écrivain l'héritier du nomade. Si les vrais nomades du désert ont finalement perdu le combat pour la géographie (les frontières coloniales et le train ont finalement vaincu), reste le combat pour la géographie imaginaire. Awaleh, le nomade, semble lui-même passer le flambeau de ses résistances à l'art. Il transmet ses connaissances à son petit-fils musicien et affirme :

> « Les errants, les apatrides que sont les véritables créateurs, comme les nomades du désert, ne servent qu'à une chose au moins dans ce bas monde. Ils sont nos guides […] qui nous montrent les pistes à prendre pour la traversée de l'existence. »[127]

Cependant la valeur de cette transmission est toute relative : Abdo-Julien, l'héritier de tous les possibles, de la sagesse des nomades, celui qui par son art aurait pu proposer une nouvelle harmonie avec le lieu, est un *shafeec*, « mort-né dans sa dix-septième année »[128]… Bachir, celui qui survit, a lui aussi des dons d'interprétation, mais qui n'ont rien de traditionnel ou de mystique. Bachir a « stocké l'expérience » à l'école de la rue et parmi les enfants-soldats. Il sait « sentir » les gens : « il faut sentir les gens, un peu comme ces chiens propres et bien coiffés. On évite alors les déboires, les couillonnades, les petits fumiers qui se prennent pour des capitaines Haddock. »[129] Sa lecture de l'espace est pourtant une lecture guerrière. Bachir et Abdo-Julien sont les deux faces de l'hybride, sa face destructrice et sa face créatrice. Chacun connaît une autre manière de lire l'espace, et ils proposent des discours différents. Bachir en prenant la place

[125] *Ibid.*, p. 113.
[126] *Ibid.*, p. 73-74.
[127] *Ibid.*, p. 57-58.
[128] *Ibid.*, p. ?
[129] *Ibid.*, p. 20.

d'Abdo-Julien, annihile-t-il une deuxième fois le potentiel de ce dernier ou va-t-il en devenir d'une certaine manière l'héritier ? Le texte ne le dit pas.

Dans *Grimus*, le premier roman de Rushdie, le paysage de Calf Island constitue véritablement une énigme linguistique. Grimus est l'anagramme de Simurg, l'oiseau mythique de l'hypertexte *La conférence des oiseaux* de Farid ud-din Attar. K., le nom de la ville vient en fait de Kâf (« Kâf, prononça Grimus. La lettre arabe K. »[130]), la montagne de Kâf sur laquelle se retrouve les trente oiseaux qui forment le Simurg. Tous les personnages et les lieux semblent avoir pour nom des jeux de mots et l'activité principale du héros Flapping-Eagle s'apparente à une vaste entreprise de décryptage. Ainsi, dans la montagne, il est confronté aux Gorfs (un anagramme de « *frogs* », c'est-à-dire « grenouilles ») qui tentent d'égarer les visiteurs en inventant des énigmes visuelles qui se fondent entièrement sur des mots et qu'ils appellent « *the Game of Order* » (« le jeu de l'ordre »). Pour les Gorfs en effet, le talent ne signifie qu'une seule chose : « le don de mettre en ordre »[131]. Pour sortir de ces labyrinthes mentaux, il faut prononcer un mot clef qui résout l'énigme. Flapping Eagle, prisonnier d'une de ces énigmes, réussit à démonter le jeu de mots :

> « Quelques questions de Virgil Jones et Flapping Eagle se mit à parler de Deggle et mentionna le nom 'Éthiopie'. À l'instant où il prononça le mot, le puzzle du Gorf disparut. Parce que c'était la clé, la sortie. Éthiopie… Abyssinie… en anglais *Abyssinia… I'll be seeing you…* À la prochaine… Au revoir. »[132]

La particularité de ces énigmes est qu'elles altèrent l'espace dans lequel la victime évolue. Le paysage est d'une certaine manière susceptible d'être codé et par là rendu menaçant, mais son décodage permet la libération. En même temps, il s'agit là d'une libération relative dans la mesure où elle ne remet pas en cause les cadres de références. La résolution de l'énigme cause peut-être une déception aux Gorfs, mais ne détruit pas leur pouvoir. Joel Kuortti propose dans *Fictions to Live in* de voir dans les Gorfs une allusion aux colonisateurs (français d'abord, mais peut-être aussi de manière plus globale).[133] Virgil réussit à mettre le Gorf

[130] Salman Rushdie, *Grimus*, *op. cit.*, p. 209 : « Kâf, Grimus enunciated. The Arabic letter K. » Ma traduction.
[131] *Ibid.*, p. 65 : « skill at Ordering » Ma traduction.
[132] *Ibid.*, p. 79 : « A few questions from Virgil Jones, and Flapping Eagle was talking about Deggle and mentioned the word 'Ethiopia'. The instant he said the word, the Gorf's puzzle dissolved. Because that was the key, the way out. Ethiopia… Abyssinia… I'll be seeing you… Goodbye. All he had to do was say Goodbye and the puzzle was solved. » Ma traduction.
[133] Voir Joel Kuortti, *Fictions to Live in. Narration as an Argument for Fiction in Salman Rushdie's Novels*, Frankfurt/Main, Peter Lang, 1998, p. 38-41.

Koax en échec en lui démontrant que d'après ses propres règles (celles du « *Game of Ordering* ») il ne devrait pas se trouver dans une dimension qui ne l'a pas inclus dans sa conception. Dans *Grimus*, le paysage est littéralement un texte à clés. Les victimes de l'espace (les habitants de K, qui sont incapables de maîtriser le monde dans lequel ils vivent et entièrement dépendants de Grimus) sont ceux qui ne savent pas lire, qui ne savent pas explorer parce qu'ils restent figés dans une attitude. Au contraire, Grimus, Virgil et Flapping Eagle, tous trois capables de voyager entre plusieurs dimensions, sont aussi ceux qui ont une chance de dominer l'espace : Virgil, l'un des concepteurs de la Rose de pierre, est finalement éjecté du projet, mais aide par la suite Flapping Eagle dans sa quête ; Grimus est devenu un despote parce qu'il veut empêcher quiconque de partager son pouvoir et Flapping Eagle, l'hybride absolu, est celui qui résout l'énigme au risque de défaire entièrement l'espace.

2.2. Cartographier et nommer

S'il est tellement important de savoir lire le lieu, de le comprendre, c'est aussi parce que la colonisation a imposé des modes de lecture spécifiques qui peuvent avoir brouillé les rapports à l'espace. Pour asseoir leur pouvoir, les puissances coloniales se sont en effet appuyées sur la description des territoires. Décrire, nommer, tracer revenait à s'approprier. La cartographie et ses corollaires (voyages de repérage, balisage, mais aussi action de nommer ou de renommer, etc.) ont été des instruments privilégiés de la domination coloniale :

> « La colonisation elle-même est souvent consécutive à un voyage de 'découverte', c'est une mise au monde de terres 'non découvertes'. Le processus de découverte est renforcé par l'élaboration de cartes, dont l'existence est un moyen de textualiser la réalité spatiale de l'autre, de nommer, ou dans presque tous les cas, de renommer les espaces dans un acte de domination et de contrôle symbolique et littéral. Dans tous les cas, les terres ainsi colonisées sont littéralement réinscrites, réécrites, dans la mesure où les noms et les langages des indigènes sont remplacés par de nouveaux noms ou sont altérés en des formes nouvelles et européanisées par le cartographe et l'explorateur. »[134]

[134] Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *Post-Colonial Studies. The Key-Concepts*, *op. cit.*, p. 31-32 : « Colonization itself is often consequent on a voyage of 'discovery', a bringing into being of 'undiscovered' lands. The process of discovery is reinforced by the construction of maps, whose existence is a means of textualizing the spatial reality of the other, naming, or, in almost all cases, renaming spaces in a symbolic and literal act of mastery and control. In all cases, the lands so colonized are literally reinscribed, written over, as the names and languages of the indigenes are replaced by new names, or are corrupted into new and Europeanized forms by the cartographer and explorer. » Ma traduction.

Dans *L'imaginaire national*, Benedict Anderson rappelle l'importance des cartes dans la formation d'un imaginaire de conquête, puis national. Dans un premier temps, après la découverte du chronomètre qui permet de définir avec précision les longitudes, le globe est quadrillé de façon géométrique, laissant en blanc des cases à remplir par les explorateurs ou les géographes. Par la suite, les ensembles définis sur les cartes impriment dans les esprits des formes, des limites et des contours qui paraissent indiscutables, des perceptions sur lesquelles vont s'appuyer les nationalismes.[135] Le fait de nommer un lieu procède également d'une logique d'appropriation, dans la mesure où le nom, signe identitaire, renvoie à une origine. Par ailleurs, imposer un nom à un lieu qui en avait peut-être déjà un, c'est nier qu'il ait eu une histoire antérieure, c'est le prendre comme s'il était vierge, incréé.

Les écrivains contemporains témoignent d'une conscience forte de ces phénomènes. Comme l'écrit encore Edward Said :

> « Pour l'imaginaire anti-impérialiste, notre espace, chez nous dans les périphéries, a été usurpé et utilisé à leurs propres fins par des étrangers. Il faut donc rechercher, mettre sur la carte, inventer ou découvrir une troisième nature, non pas vierge et antérieure à l'histoire […], mais dérivée des spoliations du présent. L'impulsion est cartographique »[136]

Ce motif de la carte et de la cartographie, qui cristallise tous les enjeux des dominations (coloniales, puis nationales), apparaît dans de nombreux romans contemporains comme un véritable symbole, résumant à lui seul tous les combats pour la maîtrise du territoire.

2.2.1. La cartographie, enjeu de l'appropriation de l'espace

Dans *Transit* de Waberi, l'un des narrateurs évoque « une carte de la Grande Somalie » : « Territoire jaune sable sur fond ciel bleu, et tout autour les quatre colonialistes qui ont dépecé la terre des fils de Samaale (la France, la Grande-Bretagne, l'Italie et l'Éthiopie) »[137] Une carte comporte toujours un message politique. Celle que possède la famille d'Harbi affirme à la fois que le territoire vécu n'est pas seulement Djibouti (création coloniale), mais la Grande Somalie, un pays rêvé sans réalité politique. La représentation des quatre

[135] Benedict Anderson, *L'Imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, La Découverte, 1996, rééd., 2002, p. 174-181. [*Imagined Communities*, London, Verso, 1983.]
[136] Edward Said, *Culture et impérialisme*, *op. cit.*, p. 321.
[137] Abdourahman Waberi, *Transit*, *op. cit.*, p. 63.

colonisateurs à l'origine du démembrement du pays rêvé est une accusation des plus explicites. Dans *Balbala*, l'auteur interroge le décalage entre l'affirmation de vérité objective des cartes enseignées à l'école et les convictions du peuple de Djibouti. En prison, Waïs s'efforce vainement de convaincre ses codétenus que la terre est ronde, mais ceux-ci ne voient dans cette affirmation qu'une prétention américaine invérifiable. Yonis, lui, se rappelle ses premières émotions écolières devant des cartes du monde, émotions qui allaient l'obliger à remettre en cause le savoir de son père :

> « Tiens, tiens, la terre est ronde. Bizarre, non ? Père ne serait pas d'accord. Premiers planisphères caressés en classe avec douceur et non sans appréhension. La Terre n'est pas ronde, Père l'a dit et redit. Premières cartes, premiers crayons de couleur. Premiers dessins esquissés, premières calligraphies maladroites sur la carte des émotions. Père dit que les Blancs racontent des histoires à vomir debout. La terre n'est pas ronde et nul n'est allé sur la lune. »[138]

À travers ces deux anecdotes, Waberi souligne à la fois la rupture entre représentations « objectives » et imaginaire de l'espace, mais aussi toute l'ambivalence de ses héros, partagés entre deux visions du monde contradictoires, l'une à laquelle ils ne peuvent plus croire tout en s'en sentant affectivement proches, l'autre à laquelle ils aimeraient adhérer tout en ayant conscience qu'elle va de pair avec une Histoire de violence et de dépossession.[139]

Dans *Midnight's Children*, Saleem joue littéralement avec la cartographie. Il possède en effet « un globe métallique sur lequel [sont] imprimés les continents, les océans et la glace polaire ». Un jour ce globe se brise en deux moitiés : « [C]e monde de fer-blanc perdit son plastique ; je recollai la terre à l'équateur avec du

[138] Abdourahman Waberi, *Balbala*, *op. cit.*, p. 137-138.

[139] L'un des romans de l'écrivain somali Nuruddin Farah (qui a exercé une grande influence sur Waberi) s'intitule *Maps* et s'interroge sur la « vérité » que ces descriptions « objectives » peuvent véhiculer. L'un des personnages rappelle ainsi que : « Eduard Kremer, qui fut l'auteur de la carte de 1567, introduisit de nombreuses distorsions, altérant ainsi notre conception du monde et de sa taille […]. L'Afrique, dans la carte de Kremer, est plus petite que le Groenland. Ces cartes qui impriment dans les esprits des préjugés européens, sont les cartes dont nous nous servions au collège quand j'étais jeune, et j'ai bien peur que l'on continue à les éditer, année après année, et à les utiliser dans les établissements scolaires d'Afrique. » (Nuruddin Farah, *Territoires*, traduit de l'anglais par Jacqueline Bardolph, Paris, Le Serpent à plumes, 1994, p. 388. *Maps*, London, Picador, 1986, rééd. New York, Arcade Publishing, 1999, p. 229 : « Eduard Kremer, who was the drawer of the 1567 map, introduced numerous distorsions, thereby altering our notion of the world and its size […]. Africa in Kremer's map, is smaller than Greenland. These maps, which bear in mind the European's prejudices, are the maps we used at school when I was young and, I am afraid, are still being reprinted year after year and used in schools in Africa. ») Askar, le héros, compare différentes cartes de la Somalie et se rend compte qu'il juge spontanément certaines erronées et d'autres justes en fonction de ses convictions politiques. Hilaal, son oncle, lui apprend alors qu'il y a une vérité dans chaque carte, mais qu'il s'agit d'une vérité relative, toujours dictée par une idéologie. La carte n'est jamais neutre. Une étude des romans du Guyanais Wilson Harris ou du Kenyan d'origine indienne M.G. Vassanji, qui explorent aussi la question du pouvoir des cartes, permettrait sans doute aussi de mieux cerner l'enjeu cartographique.

ruban adhésif Scotch et, alors, mon désir de jouer surmontant mon respect, je me mis à jouer au football avec. »[140]

Pour lutter contre l'emprise des cartes et des représentations coloniales, Chamoiseau propose d'inventer un nouveau rapport au pays qui s'appuie sur une conscience de ses blessures. L'écrivain se fait lui aussi cartographe, mais « cartographe des lésions »[141]. Rappelant que les colonisateurs ont interdit aux Antilles toute existence autonome dès le moment où il les ont nommées – Antilles signifie « terres-d'avant-le-continent » – il envisage de penser les îles autrement, non pas en tant que « petit pays, pays périphérique »[142], mais comme un « Lieu en horizon ouvert »[143]. La Martinique ne doit pas être vécue comme une dépendance de la France, ni comme un marche-pied de l'Amérique, elle doit pouvoir affirmer son autonomie. Comme le note Véronique Bonnet : « Dans l'ensemble, la littérature des Antilles françaises élabore une cartographie qui tente de définir une appartenance antillaise hors de la relation aliénante centre/périphéries, Hexagone/'poussières d'îles' »[144]

Dans *Biblique des derniers gestes*, un long épisode est centré sur la question de l'espace et de la cartographie. Déborah-Nicol possède en effet une mappemonde qu'elle a achetée au début de sa carrière d'institutrice :

> « pour pister bien à loisir la trajectoire des meutes colonialistes et des grandes forces du Capital. Elle avait tracé dessus au crayon, à l'encre bleue ou rouge, des flèches et des ronds, carrés et points d'exclamation. À certains endroits, elle avait planté des épingles, des onglets de papier tenus par une pointe d'amidon. La mappemonde avait fini par prendre l'allure d'une boule hiéroglyphique, hérissée de pointes magiques dignes d'un autel vaudou. »[145]

Déborah-Nicol tente d'abord de contre-attaquer l'impérialisme sur le même plan sémiotique, ajoutant ses légendes et ses frontières à celles tracées par les conquêtes. Pourtant cette démarche ne sert guère qu'à témoigner des colères de celle qui l'entreprend. Par la suite, Déborah-Nicol cherche à trouver sur cette carte un lieu dans lequel elle pourrait imaginer que sa sœur Sarah, à la pureté idéale, ait pu se réfugier. Mais là encore, l'entreprise cartographique se révèle décevante.

---

[140] Salman Rushdie, *Les enfants de minuit*, *op. cit.*, p. 387. *Midnight's Children*, *op. cit.*, p. 266 : « A tin orb, on which were imprinted the continents and oceans and polar ice », « [T]his tin world had lost its stand; I found Scotch Tape and stuck the earth together at the Equator, and then, my urge for play overcoming my respect, began to use it as a football. » .
[141] Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, *op. cit.*, p. 232.
[142] *Ibid.*, p. 245.
[143] *Ibid.*, p. 280.
[144] Véronique Bonnet, *De l'exil à l'errance*, *op. cit.*, p. 178.
[145] Patrick Chamoiseau, *Biblique des derniers gestes*, *op. cit.*, p. 582.

Il faudra renoncer à reprendre possession de l'espace pour rêver d'autres rapports au lieu.

La cartographie a servi la domination, elle reste entachée du sang des conquêtes. Pour contre-attaquer son pouvoir, rien ne sert de vouloir la redéfinir avec les mêmes outils (comme le montrent les tentatives vaines de Déborah-Nicol). La seule chose à faire est de souligner les manques, les mensonges, de rappeler la faille entre la représentation abstraite et la réalité du vécu. Bien que beaucoup d'auteurs reprennent le terme de cartographie pour qualifier leur entreprise (Rushdie, Chamoiseau, etc.), la nouvelle cartographie est une cartographie de la douleur et des émotions, non pas des frontières et des dominations.

2.2.2. Le « droit de nommer »

Autre grand facteur d'aliénation à l'espace, l'imposition d'une langue venue d'ailleurs et qui souvent se révèle inadaptée à décrire l'environnement auquel elle est soudain confrontée. Les colonisateurs ont souvent inauguré leur occupation du territoire en baptisant les lieux et les peuples comme s'ils n'avaient jusque là pas de nom et par conséquent pas de véritable existence. Louis-Jean Calvet parle du « droit de nommer » que s'arroge le colonisateur, un « droit de nommer » qui correspond d'ailleurs à la première étape de la « glottophagie » (processus de substitution d'une langue par une autre avec disparition de la langue autochtone).[146] Conscients de ce phénomène, il n'est pas rare que les auteurs tentent d'y répondre.

Ainsi, dans *Transit* de Waberi, Bachir l'enfant-soldat seul à pouvoir incarner un quelconque avenir pour Djibouti, lorsqu'il débarque à Orly, commence par nommer ce qu'il voit : « je donne des noms à tout ce qui se présente sous mes yeux »[147]. En faisant cela, il répond à ce que les colonisateurs avaient tenté de faire à Djibouti. Mais la ville, déjà, avait su résister. Les rues qui avaient été baptisées par les colonisateurs ont été rebaptisées, non pas par le pouvoir (ce qui s'est produit dans plusieurs pays d'Afrique), mais par les habitants :

> « remarquez que dans toute cette partie commerciale de la ville, comme dans le reste la majorité des rues portent des noms de cités européennes comme Berne, Rome, Paris ou Berlin. Le plus étonnant c'est qu'aucun président ne les a changés, d'ailleurs personne ne

[146] Louis-Jean Calvet, *Linguistique et colonialisme. Petit traité de glottophagie*, Paris, Payot, 1974.
[147] Abdourahman Waberi, *Transit*, *op. cit.*, p. 20.

> se réfère à ces appellations banales, rues sans nom que le bouche-à-oreille a baptisées rue du Café, rue du Coiffeur-Hindi, rue des Pacotilleurs, et cetera »[148]

Dans *The Mimic Men* de V.S. Naipaul, Ralph Singh raconte la jouissance qu'il éprouvait en tant qu'homme politique à nommer les lieux qu'il évoquait :

> « cela me procurait le plaisir de les nommer, comme j'avais plaisir à donner aux documents et déclarations le nom des villages ou des villes où ils avaient été conçus. Je continuai donc ainsi à placer les noms ; plus tard, j'en fis attribuer à tout ce dont nous nous occupions : tous les édifices du gouvernement, toutes les rues et routes, tous les projets pour l'agriculture. Les choses paraissaient plus spectaculaires, plus vivantes d'être nommées. Cela renforçait la réalité. Cela renforçait ce sentiment du propriétaire qui s'emparait de moi chaque fois que je revenais dans l'île d'un voyage à l'étranger »[149]

Ralph Singh a par ailleurs créé un quartier auquel il a donné le nom de Kripalville, formé à partir de son propre nom (Ranjit Kripalsingh qu'il a transformé en Ralph Singh). Ironiquement, le quartier est rapidement rebaptisé Crippleville (la ville des infirmes). Il n'est pas si simple de maîtriser l'espace…

Dans *Texaco* de Chamoiseau, c'est grâce à la force d'un nom secret que Marie-Sophie parvient à fonder le quartier auquel elle va donner ce nom magique, Texaco. Or, le nom de Texaco est celui d'une entreprise pétrolière qui appartient à un béké. Prendre ce nom a donc une signification ambiguë, à la fois réappropriation de la terre et reconnaissance de la présence dominante.

Dans *L'esclave vieil homme et le molosse*, ce n'est que dans sa fuite que l'esclave découvre vraiment l'île sur laquelle il a vécu. Après une course qu'il a choisi de faire les yeux fermés dans ce décor qu'il ne connaît pas, il les ouvre enfin et en même temps qu'il apprend à dire « je », décide de nommer ce qu'il voit :

> « Arbres vivants, pieds morts, ramilles vertes, branches bréhaignes, chevelures parasites, bourgeons et pourritures, graines et fleurs brisées, nuit de terre feu solaire se liaient dans un élan. […] Alors, moi qui avais convoité leurs postures impassibles, je les reconnus, je voulus les nommer, les créer, les recréer. Voilà les Acajous, blindés d'écorce grisâtre […] Voilà les Lauriers-roses, longues feuillées inquiètes […] Voilà les Courbarils au cœur rougi-massif […] »[150]

[148] *Ibid.*, p. 123.
[149] V.S. Naipaul, *Les hommes de paille*, *op. cit.*, p. 285. *The Mimic Men*, *op. cit.*, p. 234-235 : « it gave me pleasure to name them, as it gave me pleasure to name documents and statements after the villages or towns where they had been first outlined. So I went on, naming, naming; and, later, I required everything – every government building, every road, every agricultural scheme – to be labelled. It suggested drama, activity. It reinforced reality. It reinforced that sense of ownership which overcame me whenever I returned to the island after a trip abroad ».
[150] Patrick Chamoiseau, *L'esclave vieil homme et le molosse*, *op. cit.*, p. 89-90.

En nommant ce qu'il voit, l'esclave noue enfin une relation à l'espace qu'il a jusque là habité sans l'habiter vraiment. Nommer c'est reconquérir, non seulement la terre, mais aussi son droit à l'existence.

Dans *Songs of Enchantment* de Ben Okri, un épisode complexe relate comment le père d'Azaro entreprend de renommer le monde qui l'entoure. Il commence par nommer les choses de la nature :

> « Il nomma les différents arbres, les obeches, irokos, baobabs, arbres sacrés dont les grandes présences débordaient de la sérénité monumentale de déités cachées, et qui étaient vieilles de l'Histoire et d'histoires non entendues ; il nomma les oiseaux de nuit qui n'étaient jamais ce qu'ils paraissaient […] il nomma les plantes, les herbes secrètes, les végétaux empoisonnés qui soignaient d'autres poisons, les roses sauvages de la forêt, la tranquille agapanthe […] »[151]

Il nomme ensuite les esprits : « il nomma les esprits des royaumes supérieurs qui restaurent les équilibres » ; puis l'espace construit : « les cases de terre, les maisons de zinc, les bâtiments couvertes de chaume » ; le cosmos avec étoiles et planètes ; les dieux du ghetto ; les habitants du ghetto dont il dévoile les noms secrets, des noms tous porteurs d'espoir : « Notre destin est entre nos mains », « Rien ne peut maintenir à terre une belle âme », « Le temps est toujours de notre côté », etc. ; il renomme ensuite Azaro d'un nom qui signifie « Continue à rêver le monde à neuf avec plus de lumière », avant de nommer toutes les créatures parmi les plus petites et les plus apparemment nuisibles en en révélant les forces positives. Ce n'est qu'après avoir nommé tout ce qu'il y a autour de lui qu'il retrouve la vue qu'il avait perdue au cours d'un épisode précédent.[152] Cet épisode qui a quelque chose de la transe ou de l'incantation est un moment clef du roman. Le père d'Azaro, non seulement en nommant les éléments du paysage, mais en les inscrivant dans l'univers et en mêlant monde des humains et monde des esprits, affirme la nécessité de comprendre l'espace dans ses relations multiples. Par ailleurs il ne se contente pas toujours de nommer et tente à travers sa description du monde de mettre en valeur les choses positives y compris chez les plus faibles et les plus vils. Renommer le monde revient à le rêver à nouveau pour

[151] Ben Okri, *Songs of Enchantment*, *op. cit.*, p. 277 : « He named the different trees, the obeches, irokos, baobabs, sacred trees whose great presences exuded the monumental serenity of hidden deities, and who were old with history and unheard stories; he named the night birds who were never what they seemed […] he named the plants, the secret herbs, the poisonous vegetations which themselves cured other poisons, the wild roses of the forest, the tranquil agapanthis […]. » Ma traduction.

[152] *Ibid.*, p. 277-281 : « he named the spirits from higher realms that restore balances », « the mud huts, the zinc abodes, the thatch buildings », « Our destiny is in our hands », « Nothing can keep a good soul down », « Time is always on our side », « Keep redreaming the world with more light ». Ma traduction.

en recréer un autre infiniment plus beau. Ce n'est pas tant une entreprise d'appropriation (dans *Infinite Riches*, le Gouverneur général donne des noms aux choses mais pour les dominer) qu'une entreprise de libération du sens.

2.3. Inscrire l'humain dans le paysage

Conscients du fait que souvent les débats territoriaux se font de manière abstraite autour de cartes et de statistiques, au point d'en oublier les conséquences humaines, les auteurs vont tenter d'envisager une géographie qui soit réellement humaine. Dans les œuvres, l'espace est souvent à conquérir. Les personnages vivent une relation conflictuelle avec lui et cherchent à le maîtriser, à y inscrire leur marque afin de pouvoir se l'approprier. L'interrogation de l'espace est intimement liée à l'interrogation identitaire (qu'elle soit individuelle ou collective). En dépit de la propension des littératures postcoloniales à contre-attaquer les représentations coloniales, il est rare que la représentation de l'espace se limite à une tentative d'améliorer l'objectivité des descriptions.[153] Bien plus souvent, les auteurs tentent surtout de présenter la relation qui unit les personnages à l'espace, de souligner la nécessaire négociation d'une place pour l'individu postcolonial. L'espace dans lequel évoluent les personnages apparaît comme un résultat du hasard ou un accident, il n'y a pas de lien naturel, mais une relation à inventer. L'espace ne permettant pas de comprendre l'individu qui ne s'en sent pas solidaire, il faut que ce soit l'individu qui lui donne son sens.

2.3.1. « Je suis debout ici »

On le voit bien dans les romans de Maryse Condé, l'écrivaine qu'Ottmar Ette qualifie de « Sans Domicile Fixe »[154]. Dans son œuvre il ne s'agit quasiment jamais de rétablir un lien avec la terre natale, mais plutôt de trouver une place quelconque dans le monde. Il n'existe pas d'espace « naturel », donné, tout territoire est à mériter. La quête individuelle et l'exploration du territoire vont de pair. Et l'espace n'a d'ailleurs de sens qu'en fonction de ce que l'individu y vit. C'est l'expérience, l'amour, la souffrance, les épreuves qui lui donnent son sens.

[153] Voir Jean-Marc Moura, « Littératures coloniales, littératures postcoloniales et traitement narratif de l'espace : quelques problèmes et perspectives », in Jean Bessière et Jean-Marc Moura, (dir.), *Littératures postcoloniales et représentations de l'ailleurs. op. cit.*, p. 179.
[154] Ottmar Ette interviewant Maryse Condé lors d'une lecture à Berlin (Haus der Kulturen der Welt, 12 novembre 2004) dans le cadre du festival « Black Atlantic ».

C'est ainsi que Rosélie, dans *Histoire de la femme cannibale*, peut avoir le sentiment que sa place est en Afrique du Sud :

> « Elle ne quitterait pas Le Cap. Souffrance vaut titre. Cette ville, elle l'avait gagnée. Elle l'avait fait sienne en un mouvement inverse de ses ancêtres dépossédés d'Afrique, qui avaient vu surgir, tel un mirage à l'avant des caravelles de Colomb, les îlots où ils feraient germer la canne et le tabac de leur re-naissance. »[155]

Dans *The Ground beneath her Feet* de Salman Rushdie, Rai finit par trouver un ancrage dans l'amour pour une femme et une enfant :

> « Je regarde Mira et Tara, mes îles dans la tempête, et j'ai envie de m'opposer à la décision de la terre de nous faire disparaître, si effectivement une telle décision a été prise. […] Éloigne-toi si tu dois le faire, terre méprisante ; fondez rochers, tremblez pierres. Je resterai debout sur la terre, ici même. C'est ce que j'ai découvert, ce pour quoi j'ai travaillé, et que j'ai mérité. Cela est à moi. »[156]

Pour avoir droit à revendiquer une place, il faut donc s'investir avec son cœur et son corps, rien n'est donné, il faut donc inventer, créer. Témoigner de sa place dans le monde (« je resterai debout sur la terre, ici même ») est l'acte essentiel pour lequel tout doit être entrepris. On le voit encore dans *The Moor's last Sigh* où Moraes choisit de ne pas se sacrifier pour protéger Aoi sa compagne de captivité, parce qu'il estime son témoignage plus important. L'inscription de son texte dans le paysage (Moraes cloue littéralement son texte à des arbres, des barrières, etc.) est une mission, un devoir qui dépasse le sacrifice de sa vie. Moraes, de la même manière que Rai, affirme sa place : « *Je suis debout ici*. »[157] (On peut songer aussi aux enfants de minuit qui dans *Midnight's Children* signalent leur présence en faisant résonner dans la tête de Saleem ce seul mot : « Moi »). Cette affirmation est celle de nombreux personnages qui se revendiquent ainsi porte-parole de l'écriture hybride.

Dans *The God of Small Things*, Rahel et Estha, menacés comme les intouchables de ne pas pouvoir laisser de traces derrière eux, rêvent d'un endroit où se réfugier, un endroit qui serait leur domaine. Ils choisissent la Maison de l'Histoire, de l'autre côté du fleuve, comme asile possible et, pour affirmer leur

---

[155] Maryse Condé, *Histoire de la femme cannibale*, *op. cit.*, p. 315.
[156] Salman Rushdie, *La terre sous ses pieds*, *op. cit.*, p. 540. *The Ground beneath her Feet*, *op. cit.*, p. 574 : « I'm looking at Mira and Tara, my islands in the storm, and I feel like arguing with the angry earth's decision to wipe us out, if indeed such a decision has been made. […] Fall away, if you must, contemptuous earth; melt, rocks, and shiver, stones. I'll stand my ground, right here. This I've discovered and worked for and earned. This is mine. »
[157] Salman Rushdie, *Le dernier soupir du Maure*, *op. cit.*, p. 16. *The Moor's last Sigh*, *op. cit.*, p. 3 : « *Here I stand*. » En italiques dans le texte.

pouvoir, volent un drapeau qu'ils espèrent y planter. La conquête s'achève malheureusement dans la tragédie, le drapeau sombre avec le bateau.

2.3.2. Les bâtisseurs anonymes

Velutha, dont il est dit plusieurs fois qu'il ne laisse pas de traces derrière lui, est comme de nombreux « héros » hybrides, un bâtisseur anonyme. C'est pendant l'enterrement de Sophie Mol, lorsque Rahel imagine l'homme qui a peint la grande coupole de l'église (un ciel bleu traversé par des avions à réaction), que son nom est mentionné pour la première fois :

> « Elle l'imaginait là-haut, en tous points semblable à Velutha, nu et luisant de sueur, assis sur une planche, se balançant sur son échafaudage sous la haute voûte de l'église et peignant ses avions argentés dans son ciel bleu. Elle pensa à ce qui serait arrivé si la corde avait cédé. »[158]

Et si Velutha n'est pas architecte, il est lui aussi un bâtisseur, de ces hommes anonymes qui peuvent bien s'écraser au sol sans que personne ne les remarque. Velutha est menuisier-charpentier et a construit plusieurs meubles pour la maison d'Ameyenem et répare occasionnellement les appareils défectueux de la maison : « Mammachi, avec sa logique inattaquable de Touchable, disait souvent que s'il n'avait pas été paravan, il aurait aisément pu devenir ingénieur. »[159] Même si on l'oublie, même si l'entrée de la maison lui est interdite, Velutha, à sa manière discrète, est l'un des artisans de la force de la maison d'Ayemenem, ainsi d'ailleurs que de la fabrique de *pickles* puisque c'est lui qui s'occupe de l'entretien des machines.

Dans *La vie scélérate* de Maryse Condé, Albert s'insurge d'entendre que les Blancs sont en train de construire le canal de Panama :

> « J'ai entendu dire que les Blancs américains creusent le canal, ce que les Blancs français ne sont pas arrivés à faire, pour montrer qu'ils sont les plus forts de tous les Blancs. Mais laisse-moi te dire, ce sont nos mains, nos pattes de gorille, comme ils les appellent, qui font le travail, qui creusent. Qui coupent. Qui charroient. Qui mettent bout à bout. »[160]

---

[158] Arundhati Roy, *Le dieu des petits riens*, *op. cit.*, p. 21. *The God of Small Things*, *op. cit.*, p. 6 : « She imagined him up there, someone like Velutha, bare bodied and shining, sitting on a plank, swinging from the scaffolding in the high dome of the church, painting silver jets in a blue church sky. She thought of what would happen if the rope snapped. »

[159] *Ibid.*, p. 112. *GST*, p. 75 : « Mammachi (with impenetrable Touchable logic) often said that if only he hadn't been a Paravan, he might have become an engineer. »

[160] Maryse Condé, *La vie scélérate*, *op. cit.*, p. 36.

Dans *Monnè, outrages et défis*, Kourouma, lui, rappelle le prix de sang noir que l'Afrique a payé pour la construction des chemins de fer. Si le train était un projet des Blancs, ce sont les Africains recrutés de force, affamés, épuisés, exploités qui l'ont construit.

Pour Naipaul, les paysages et les lieux sont sujets aux métamorphoses comme les êtres. La terre ne saurait appartenir de toute éternité à qui que ce soit et seul le fait d'y inscrire sa marque confère un droit.[161] Dans ses romans, les personnages, pour lutter contre le sentiment de n'être pas à leur place, de n'avoir pas leur place (Bharati Mukherjee parle de « délogement »[162]), ressentent souvent le besoin d'inscrire leur marque dans le monde et sur une terre en construisant leur propre maison. Le rêve de bâtir, c'est-à-dire de construire soi-même sa place est essentiel. J-M-G Le Clézio affirme : « La maison, c'est le rêve d'indépendance et d'isolement que font tous les insulaires. »[163] On pourrait ajouter que c'est aussi ce à quoi l'hybride ne devrait pas rêver, aucune place ne pouvant être vraiment sienne. Ce fantasme de la maison parcourt pourtant presque tous les romans, même si bien sûr c'est dans *A House for Mr. Biswas* qu'il trouve son expression la plus aboutie : « il y avait la maison, sa maison. Combien il eut été terrible, à cette époque, de ne pas la posséder […] et, qui pis est, d'avoir vécu sans même essayer de revendiquer pour soi une parcelle de la terre ; d'avoir vécu et d'être mort comme on était né, inutile et sans gîte. »[164] On le retrouve aussi, exprimé avec beaucoup de finesse, dans *The Enigma of Arrival*. Dans ce roman, le narrateur observe les modifications continuelles que subit le paysage de la vallée du Wiltshire dans laquelle il s'est installé, avant d'y construire sa propre maison et de revendiquer ainsi son droit à vivre là. En même temps qu'il inscrit sa place dans le paysage, il a conscience aussi de modifier ce dernier pour ceux qui y ont vécu autrefois, de le leur rendre « exotique ». Ainsi, ayant construit sa maison à partir de deux bâtiments qu'il a rachetés, il a la surprise de voir un jour une vieille

[161] C'est d'ailleurs ce genre de position qui lui a valu de nombreuses critiques. Voir par exemple la réaction de Chinua Achebe au roman *A Bend in the River* et notamment à sa première phrase : « Le monde est ce qu'il est ; ceux qui ne sont rien ou ne cherchent pas à devenir quelqu'un, n'y ont pas leur place. » (*À la courbe du fleuve*, *op. cit.*, p. 9. *A Bend in the River*, *op. cit.*, p. 3 : « The world is what it is; men who are nothing, who allow themselves to become nothing, have no place in it. ») in Chinua Achebe, « Today, the Balance of Stories », *Home and Exile*, *op. cit*., p. 73-105.

[162] Bharati Mukherjee et Robert Boyers, « Conversation avec V.S. Naipaul », in V.S. Naipaul, *Pour en finir avec vos mensonges. Sir Vidia en conversation*, Paris, Éditions du Rocher, « Anatolia », 2001, p. 128. [Traduction d'une interview publiée dans *Salmagundi*, n° 54, automne 1981.]

[163] Jean Marie Gustave Le Clézio, « Préface », *Une maison pour monsieur Biswas*, *op. cit.*, p. IV.

[164] V.S. Naipaul, *Une maison pour monsieur Biswas*, *op. cit.*, p. 13. *A House for Mr. Biswas*, *op. cit.*, p. 8 : « the house, his house. How terrible it would have been, at this time, to be without it. […] worse, to have lived without even attempting to lay claim to one's portion of the earth; to have lived and died as one has been born, unnecessary and unaccomodated. »

dame lui rendre visite et lui demander où se trouve la maison dans laquelle elle a vécu autrefois :

> « Embarrassé en présence de la vieille dame, par les changements que j'avais apportés, j'étais aussi embarrassé d'être ce que j'étais, un intrus, non pas d'un autre village ou d'un autre comté, mais d'un autre hémisphère. Embarrassé d'avoir détruit ou abîmé le passé pour cette vieille dame, de même que le passé avait été détruit pour moi en d'autres lieux, dans mon île natale, et même ici, dans la vallée de ma deuxième vie, dans mon pavillon qui faisait partie des dépendances du manoir, où l'endroit qui m'avait enchanté, accueilli et ressuscité avait changé et changé encore jusqu'à ce que je n'ai plus qu'à m'en aller. »[165]

Le monde a changé. Le colonial qui dans *A House for Mr. Biswas* peinait toute sa vie pour construire une maison branlante sur une terre confisquée et aliénée a laissé la place dans *The Enigma of Arrival* à un individu qui a fait le trajet de la colonie à l'ancienne métropole pour aller y construire sa maison (notons que la maison est construite à partir de deux maisons existantes, il ne s'agit pas de faire table rase de l'existant, l'hybride naipaulien fonde son existence sur le passé, y compris l'Histoire coloniale). Cette prise de possession de l'espace accompagne la prise de possession d'une place dans l'écriture. Mr. Biswas s'y essayait avec les mêmes heurs et malheurs que dans sa quête d'un gîte, le narrateur de *The Enigma of Arrival* est un auteur reconnu et installé sur les terres mêmes d'un homme devant sa fortune aux colonies. L'inscription dans un lieu, qu'il soit celui de la terre natale (mais non pas terre originelle) dans *A House for Mr. Biswas* ou de la terre choisie dans *The Enigma*, résulte d'une position hybride : soit l'affirmation de sa place dans les Caraïbes, mais en tant qu'individu (une maison indépendante) et non comme cellule d'un vaste organisme ; soit l'affirmation d'un possible chez soi sur la terre de l'autre, le renversement de la conquête.

Si dans *Éloge de la créolité*, Chamoiseau, Bernabé et Confiant tendent à privilégier une approche anthropologique de l'identité (les interactions entre des peuples différents les préoccupent davantage que la logique géopolitique de l'archipel antillais)[166], le rapport à l'espace n'en joue pas moins un rôle très important. Dominique Chancé distingue, dans les lettres des Antilles francophones, deux positions (et par conséquent deux stratégies d'écriture), celle

[165] V.S. Naipaul, *L'énigme de l'arrivée*, *op. cit.*, p. 399-400. *The Enigma of Arrival*, *op. cit.*, p. 285-286 : « Embarrassed, in the presence of the old lady, by what I had done, I was also embarrassed to be what I was, an intruder, not from another village or county, but from another hemisphere; embarrassed to have destroyed or spoiled the past for the old lady, as the past had been destroyed for me in other places, in my own island, and even here, in the valley of my second life, in my cottage in the manor grounds, where bit by bit the place that had thrilled and welcomed and reawakened me had changed and changed, until the time had come for me to leave. »

[166] Voir Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité*, *op. cit*., p. 32-33.

des écrivains antillais et celle des écrivains créoles, notant toutefois que ces deux positions ne sont pas forcément exclusives l'une de l'autre. Si l'écrivain antillais se définit de manière géographique (elle donne les exemples de Glissant et Maximin), l'écrivain créole, lui, le fait de manière plus culturelle (Chamoiseau, Confiant). S'il est vrai que l'*Éloge de la créolité* ne fait du paysage et de l'espace des îles antillaises qu'un argument somme toute secondaire à la créolité, en revanche les textes de Chamoiseau, ses romans, mais aussi *Écrire en pays dominé*, développent une poétique dans laquelle les éléments spatiaux, naturels et urbains jouent un rôle considérable. La conquête de l'espace est au cœur de ses romans. Pour l'auteur martiniquais, à la différence de V.S. Naipaul, la quête n'est pas individuelle, mais collective.[167] La prise de possession de la terre des Antilles, une terre étrangère (au départ) à tous ceux qui y vivent puisque leurs habitants originels ont été décimés, équivaut à l'affirmation d'une identité créole assumée. *Texaco*, qui couvre environ 150 ans d'Histoire de la Martinique, aborde l'écriture de l'Histoire par le biais de considérations spatiales. Dès l'ouverture du livre, l'auteur annonce une chronologie organisée en « temps », chacun correspondant à un matériau caractéristique d'un certain type d'habitat. Ces différentes étapes de l'Histoire se caractérisent par l'évolution de l'habitat vers des structures de plus en plus solides. L'Histoire est celle d'un ancrage dans l'espace. Pendant l'esclavage, il s'agit d'apprivoiser la nature nouvelle. Le père d'Esternome apprend à sa mère les pouvoirs de certaines plantes, « il lui communiqu[e] son dégoût pour la mer », mais « lui enseign[e] [aussi] son émerveille sacrée pour le moindre frisson couru dans la nature. »[168] Esternome, qui est affranchi par son maître, devient apprenti-charpentier et participe à la construction de Saint-Pierre. S'il doit se conformer aux désirs et aux modèles de ses commanditaires békés, il adapte toutefois ses techniques :

> « Mais, sur les chantiers, mon papa Esternome vit comment l'esprit des ouvriers nèg défaisait l'habitat et le réinventait. Ainsi tout-douce tout-douce, Saint-Pierre dérivait dans 'des manières et des façons'. 'Dans une esthétique espéciale', je crois qu'il voulait dire. »[169]

[167] D'après Véronique Bonnet, « C'est à travers ce que l'on pourrait nommer la production d'un 'discours du nous' que se situe sans doute une des différences majeures entre la littérature des Antilles françaises et sa consœur anglophone. », in Véronique Bonnet, *De l'exil à l'errance, op. cit*., p. 189.
[168] Patrick Chamoiseau, *Texaco*, *op. cit.*, p. 55-56.
[169] *Ibid.*, p. 104.

Saint-Pierre, ville « békée » porte en réalité la trace des savoirs des « ouvriers nèg », l'espace est investi de façon détournée, subversive. Au moment de l'abolition, le désir de liberté est intimement lié à celui de faire de cette terre une terre familière. Le Mentô que rencontre Esternome et qui est présenté comme « source de notre difficultueuse conquête du pays » annonce l'objectif :

> « prendre de toute urgence ce que les békés n'avaient pas encore pris : les mornes, le sec du sud, les brumeuses hauteurs, les fonds et les ravines, puis investir ces lieux qu'ils avaient créés mais dont nul n'évaluait l'aptitude à dénouer leur Histoire en nos mille cent histoires. *Et c'était quoi ces côtés-là ?* […] *L'En-ville fout' : Saint-Pierre et Fort-Royal*. »[170]

Avant de conquérir la ville et ses dangers, il faut d'abord s'approprier la terre. C'est ce que comprennent les « nèg-de-terre », c'est-à-dire les esclaves des plantations :

> « les nèg-de-terre avaient choisi la terre. La terre pour exister. La terre pour se nourrir. La terre à comprendre, et terre à habiter. Quand les békés brassaient des hectares de cannes à expédier ailleurs, eux décomptaient l'igname aux bords des canaris. Quand les milâtes hurlaient des droits, dégageaient des principes et guettaient moyen d'embarquer vers la France, eux dénouaient les feuillages, décodaient les racines, épiaient les derniers caraïbes dans leur combat avec la mer. »[171]

On retrouve dans *Chronique des sept misères* ou dans *Biblique des derniers gestes* l'importance de la prise en compte du paysage et des ressources naturelles. Pipi et Balthazar apprennent tous deux à maîtriser les secrets des plantes et affirment ainsi leur lien au lieu. Esternome lui-même ne se contente pas de participer à la construction de Saint-Pierre, il part assez rapidement avec Ninon s'installer sur les mornes. Le voyage de l'En-ville vers les mornes est l'occasion d'une découverte du pays et de ses habitants. Pour savoir où s'installer, il faut savoir décrypter les signes de la nature (« Les longues fougères donnaient la limite du monter »[172] ; « il te faut lire le paysage »[173]). S'approprier la terre c'est d'abord apprendre son langage. Les quartiers créoles sont fondés sur l'harmonie avec le lieu : « Quartier créole est une permission de la géographie. C'est pourquoi on dit Fond-ceci, Morne-cela, Ravine-ceci, Ravine-cela… C'est la forme de la terre qui nomme le groupe des gens. »[174] Si l'on peut parler de réappropriation, c'est uniquement au sens où les représentations imposées par

[170] Patrick Chamoiseau, *Texaco*, *op. cit.*, p. 74.
[171] *Ibid.*, p. 109.
[172] *Ibid.*, p. 166.
[173] *Ibid.*, p. 168.
[174] *Ibid.*, p. 171.

l'Occident doivent être remises en cause et remplacées par d'autres, plus conformes au vécu des habitants. Les quartiers créoles semblent développer la même poétique que les textes de l'auteur et répondre au programme qu'il s'est fixé : rêver le pays-Martinique à partir de ce qu'il offre. Pourtant, Chamoiseau ne peut se contenter de cette reconquête de la terre (qui ressemblerait assez fortement à un enracinement bien peu « rhizomatique »[175]), pour lui l'enjeu est vraiment dans la fondation de l'En-ville. Aussi, sans qu'il en développe trop les raisons, l'épopée du « noutéka des mornes » dans *Texaco* se révèle un échec et Esternome, après la perte de Ninon, gagne l'En-ville, véritable lieu d'ancrage dans l'espace antillais. On a déjà vu comment Esternome, en participant à la création de Saint-Pierre, en avait, d'une certaine manière, modifié l'esthétique. Mais Saint-Pierre demeure la ville békée et sa destruction par l'éruption de la montagne Pelée, si elle est une tragédie, marque un nouveau départ dans la conquête de l'espace. C'est Fort-de-France qui sera le terrain de l'invention d'une identité nouvelle et c'est Marie-Sophie, la fille d'Esternome, qui en incarnera la conquête. La ville ou plutôt son centre est d'abord le résultat de l'installation blanche, marquée par une « logique urbaine occidentale, alignée, ordonnée, forte comme la langue française »[176]. Mais en relation à ce centre se développent des quartiers, franges de bidonvilles, qui vivent dans un équilibre constamment menacé avec le centre : « le foisonnement ouvert de la langue créole dans la logique de Texaco » : « La ville créole restitue à l'urbaniste qui voudrait l'oublier les souches d'une identité neuve : multilingue, multiraciale, multi-historique, ouverte, sensible à la diversité du monde. »[177] L'identité créole se matérialise dans ce rapport à l'espace marqué par le mouvement, l'instable et surtout la relation. Marie-Sophie et les siens en imposant leur façon de vivre et leurs fragiles maisons refusent de se couler dans le moule d'un En-ville élaboré sans la créativité du peuple. Pourtant l'isolement d'abord assumé ne paraît guère tenable. Si l'expérience des mornes permet toute une économie de subsistance, la volonté affichée par Marie-Sophie de « vivre dans l'esprit des mornes, c'est dire : avec notre seule ressource, et mieux : notre seul savoir »[178] se révèle finalement impossible et peu souhaitable. Il faut trouver un équilibre. Équilibre que seul l'artiste pourra inventer :

[175] Chamoiseau et les auteurs de la créolité, à la suite d'Édouard Glissant (qui lui-même emprunte une idée de Deleuze et Guattari), tentent de penser l'identité en opposant l'identité-racine unique à l'identité-rhizome.
[176] Patrick Chamoiseau, *Texaco*, *op. cit.*, p. 282.
[177] *Ibid.*, p. 282.
[178] *Ibid.*, p. 407.

> « Texaco absorbé sera régi par l'ordre. L'île Martinique sera vite avalée. Il faut désormais, à l'urbaniste créole, réamorcer d'autres tracées, en sorte de susciter en ville, une contre-ville. Et autour de la ville, réinventer la campagne. L'architecte, c'est pourquoi, doit se faire musicien, sculpteur, peintre… – et l'urbaniste, poète. »[179]

On voit bien là tout le paradoxe de l'identité créole telle que l'envisage Chamoiseau : d'un côté la liberté, le foisonnement, le bricolage et la diversité de Texaco sont posés en idéal face à l'En-ville, au centre froid et corrompu par la dépendance avec un autre centre, la métropole, et de l'autre, la relation avec ce centre paraît nécessaire, non seulement à la survie, mais aussi pour rester fidèle au rêve d'une identité-relation... Cette ambivalence est très lisible dans le contraste entre la revendication d'indépendance et d'autonomie du quartier Texaco et la plainte : « Nous n'existions toujours pas. Nous n'avions pas d'électricité, pas d'eau, pas d'adresse, nous ne pouvions avoir ni télévision, ni téléphone comme cela fleurissait dans l'En-ville. »[180] L'œuvre de Chamoiseau met très bien en valeur, tout en évitant (dans ses romans en tous cas), les dangers qui guettent l'*Éloge de la créolité* ainsi que les thèses de Glissant, à savoir la tentation d'essentialiser la différence.[181] On voit bien dans l'hésitation à définir le rapport idéal à l'espace – rapport incarné soit par le quartier de Texaco seul, soit par la relation entre Texaco et le centre ville – toute la tension nécessaire à l'établissement d'une position qui ne reproduise pas les dichotomies imposées par le centre en en renversant simplement les valeurs. L'auteur semble finalement y parvenir, mais presque en contradiction avec le projet annoncé. L'analyse de Christine Chivallon sur ce sujet me paraît tout à fait pertinente :

> « Avec d'un côté le 'Noutéka' des mornes avorté, réduit à un moment fugace, et de l'autre la fondation d'un quartier urbain qui ne se fera qu'à la fin du roman, l'écrivain s'est aménagé un espace d'écriture où il peut à loisir faire l'éloge du désordre. Mais on peut se demander ce que deviendrait cet éloge sans que se profile la conception de l'identité-racine, ressource que le romancier utilise de façon singulière à l'état de désir ou d'aspiration collective, pour révéler ce peuple dont le risque serait en définitive de disparaître dans un abandon sans concession au paradigme du désordre. Ces apories de l'éloge du chaos nous renvoient de manière inattendue à notre difficulté à nous saisir de la multiplicité en ce qu'elle contient d'unité et de cohérence, à envisager des triades plutôt que des dichotomies. Sur ce plan, le roman de P. Chamoiseau nous apprend beaucoup. Mais ce qu'il réussit est plus à situer au point de convergence de deux conceptions que l'on croit antithétiques, qu'à verser dans l'une ou dans l'autre. La créolité ainsi nommée peut alors s'associer à certaines figures de la postmodernité, non pas celles de

[179] *Ibid.*, p. 462.
[180] *Ibid.*, p. 467.
[181] Sur ce point, voir Romuald Fonkoua, « Discours du refus, discours de la différence, discours en 'situation' de francophonie interne : le cas des écrivains antillais », art. cit., p. 73-75.

> l'insaisissabilité, mais celles qui reconnaissent en notre époque une négociation entre d'un côté le mouvement et la multi-appartenance, et de l'autre l'ancrage et la stabilité. »[182]

Trouver sa place, marquer l'espace de sa présence sans le mutiler relève véritablement du défi et nécessite des talents d'équilibriste et de contorsionniste. De manière générale, les bâtisseurs obtiennent des succès très mitigés : maisons instables, traces de leur travail non reconnues et qui restent à l'état d'énigmes pour les générations à venir, etc. Certains tirent mieux que d'autres leur épingle du jeu, mais les hybrides demeurent des bâtisseurs du transitoire, bricoleurs de refuges plus que créateurs de cathédrales… (si ce ne sont celles de la littérature).

2.3.3. « Il faut cultiver notre jardin »

Plus heureux dans leur entreprise que les bâtisseurs, encore que leur démarche reste fragile, les jardiniers tentent eux aussi d'inscrire un nouveau rapport entre homme et espace. Cultiver la terre, c'est profiter de sa richesse, c'est, à partir des connaissances que l'on a d'elle, en tirer le meilleur. Mais, à grande échelle, cultiver la terre, cela peut aussi être l'exploiter au sens fort, la vider de ses richesses. Dans de nombreuses colonies, l'exploitation agricole a été très importante et a parfois entraîné de profonds bouleversements : monoculture remplaçant les polycultures, modification du type de culture avec abandon des produits traditionnels destinés à la consommation locale au profit de produits pour l'exportation (par exemple l'arachide au Sénégal, la canne à sucre aux Antilles ou la vigne dans le Maghreb). Cultiver la terre n'est donc pas en soi un idéal. Aux Antilles, cela peut même évoquer très directement l'exploitation humaine et l'esclavage. Mais le jardin, par sa taille modeste, sa vocation privée ainsi que son potentiel artistique, offre un modèle de rapport à la terre beaucoup plus positif. Les personnages de jardiniers, professionnels ou amateurs, sont d'ailleurs fréquents.

Ainsi dans les romans de Chamoiseau, le jardin créole représente-t-il à la fois une utopie politique et un commentaire métafictionnel sur l'art du roman « créole ». Dans *Chronique des sept misères*, Pipi, alors qu'il vit avec Marguerite Jupiter, est ému de la détresse et la faim de ses enfants. Pour pouvoir répondre à leurs besoins, il devient « jardinier-miracle », apprenant d'abord auprès de rastas les secrets oubliés ou jamais découverts des plantes :

---

[182] Christine Chivallon, « *Texaco* ou l'éloge de la spatialité », *Notre Librairie*, n° 127, juillet-septembre 1996, p. 107.

> « les rastas avaient renoué l'ancestrale connivence de l'homme avec la terre. Riches d'humilité, d'une simplicité d'humus, ils s'étaient introduits dans l'harmonie des bas-bois, des insectes et raziés, du ciel et du sol, récoltant une science naturelle. »[183]

Il mène ensuite ses propres expériences (hybridations, greffes, etc.) afin d'améliorer ce que la nature offre spontanément. La litanie des noms des herbes, légumes ou fruits locaux, chant de la terre martiniquaise et de ses richesses veut témoigner d'un enracinement dans une terre aimée. Dans *Texaco*, c'est d'abord pour répondre au problème de la survie qu'Esternome et Ninon réapprennent l'art des jardins créoles. Dans *Biblique des derniers gestes*, Balthazar cultive lui aussi un jardin-miracle avec pour but avoué l'autonomie :

> « Toute sa vie, l'inépuisable rebelle avait maintenu cette autonomie alimentaire. Ce rapport ancestral à la tourbe nourricière se constituait pour lui en fondement des libertés pérennes. Dans ce jardin, il arpentait une part de lui-même, un reflet des paysages sacrés de son esprit, le prolongement de sa propre volonté. »[184]

Mais Balthazar ne se soucie pas seulement de sa survie, son jardin est aussi une œuvre d'art en même temps qu'un manifeste pour une identité autre. Pour lui, le jardin ne doit pas être une manière de soumettre la nature mais au contraire d'en exalter les possibilités :

> « il sortit des immobilités pour entrer dans la bataille du jardin. Il ne recherchait plus l'ordre équitable des beautés domestiques, mais l'auto-organisation des énergies, l'équilibre négocié des puissances. Il raisonnait telle ou telle liane. Il contenait telle branche avec son sécateur qui ne le quittait plus. Il déchoukait des rhizomes agressifs, orientait leur ordre… Pour qui ne savait pas voir, cela ressemblait à cette prolifération furieuse qui avait envahi la maison Timoléon. Mais pour lui, une autre forme de beauté surgissait. Plus fragile, mais plus saine. Plus tremblante mais mieux proche de la vie. Il parvenait à rassurer les plantes pour qu'elles acceptent les autres. Il leur accordait assez de soleil pour qu'elles tentent (sans renoncer à elles) l'aventure du concert, du contact, du partage, comme une invocation adressée à lui-même. »[185]

Par ailleurs, le jardin de Balthazar est non seulement le lieu d'épanouissement des plantes martiniquaises, mais il accueille aussi de nombreuses orchidées venues d'autres contrées. L'enracinement ne se ferme pas à l'errance. Ce dont témoignent les jardins créoles dans les romans de Chamoiseau, c'est bien de cette volonté de fonder une identité à force de vouloir : le jardin créole, c'est la

[183] Patrick Chamoiseau, *Chronique des sept misères*, *op. cit.*, p. 195.
[184] Patrick Chamoiseau, *Biblique des derniers gestes*, *op. cit.*, p. 37.
[185] *Ibid.*, p. 816.

nature apprivoisée avec respect pour lui permettre de laisser éclore ses multiples richesses.[186]

Dans *Ségou* de Maryse Condé, Naba rebaptisé Jean-Baptiste, est lui aussi un jardinier de grand talent :

> « Le jardin d'Anne Pépin était immense. La terre, comme celle du reste de l'île, y était sèche et sableuse. Heureusement entre le jardin et la mer existait un puits d'eau légèrement saumâtre et Naba avait inventé à lui tout seul un véritable système d'irrigation. Aussi sous sa main poussaient toutes les étranges plantes bonnes à regarder et à manger qu'avaient introduites les navigateurs. Melons, aubergines, citrons, oranges, choux. Naba parlait à ses plantes. Aussitôt que la première tige plissée, surmontée de deux ou trois timides bourgeons vert tendre, sortait de terre, il l'arrosait, retrouvait des mots que sa mère lui adressait quand il était tout petit tandis que toute sa vie à Ségou repassait devant ses yeux. »[187]

Il est par ailleurs l'un des rares personnages réellement « positifs » de cette vaste épopée. Dans *Célanire cou-coupé*, le jardin du Foyer des Métis devient paradisiaque à partir du moment où Célanire le prend en mains.

Dans *The God of Small Things* d'Arundhati Roy, Baby Kochamma, qui est aussi un personnage déplacé (comme les jumeaux, elle n'est que tolérée dans la maison d'Ayemenem, une « femme sans homme » dans un pays où le mariage est la seule voie de réalisation possible pour une femme), a fait des études de « science ornementale du jardin » aux États-Unis. La voyant désœuvrée à son retour, son père lui propose d'exprimer son talent dans le jardin d'Ayemenem :

> « Le morceau de terrain, pentu et circulaire, était entouré d'une allée de gravier abrupte. Baby Kochamma le transforma en un dédale luxuriant de haies, de rochers et de gargouilles miniatures. […] Baby Kochamma passait tous ses après-midi dans son jardin, vêtue d'un sari et chaussée de bottes en caoutchouc. Ses mains gantées d'orange vif maniaient un énorme sécateur. À l'instar d'un dompteur, elle apprivoisait les vignes vierges et soignait les cactus hérissés d'épines. Endiguait les bonsaïs et dorlotait les orchidées rares. Au mépris du climat, elle essayait de faire pousser des edelweiss et des goyaves chinoises. »[188]

Le jardin, luxuriant et même quelque peu grotesque (peuplé de gargouilles, nains de jardins et autres angelots en marbre), est très hybride : lieu de rencontre entre

186 On retrouve cette importance du jardin créole comme utopie identitaire dans les romans d'Édouard Glissant, de Gisèle Pineau et de Simone Schwartz-Bart.

187 Maryse Condé, *Ségou. Les murailles de la terre*, Paris, Robert Laffont, « Pocket », 1984, p. 100.

188 Arundhati Roy, *Le dieu des petits riens*, *op. cit.*, p. 48-49. *The God of Small Things*, *op. cit.*, p. 26 : « It was a circular, sloping patch of ground, with a steep gravel driveway looping around it. Baby Kochamma turned it into a lush maze of dwarf hedges, rocks and gargoyles. […] Baby Kochamma spent her afternoons in her garden. In sari and gummboots. She wielded an enormous pair of hedge shears in her bright orange gardening gloves. Like a lion-tamer she tamed twisting vines and nurtured bristling cacti. She limited bonsai plants and pampered rare orchids. She waged war on the weather. She tried to grow edelweiss and chinese guava. »

des plantes de toutes origines qu'il faut dompter pour qu'elles se tolèrent les unes les autres, tourmenté et compliqué, mais d'une grande beauté (les visiteurs viennent de loin pour l'admirer). Malheureusement, à partir du jour ou Baby Kochamma fait installer la télévision par câble, elle abandonne son jardin qui très vite retourne à l'état sauvage, devient un « fouillis inextricable ». Le chaos s'installe, certaines plantes particulièrement envahissantes étouffent les plus fragiles – la face négative de l'hybridité. La rencontre subie, mais non canalisée, organisée, pour devenir une œuvre.

Dans *In Arcadia*, l'équipe de tournage découvre en interviewant le chauffeur de l'Eurostar que cet homme a deux passions, conduire les trains et cultiver son jardin :

> « Lao fut frappé de voir qu'être conducteur de train était un des plaisirs de Luc. Mais il apprit que sa plus grande passion était le jardinage. L'un étant l'antidote parfait de l'autre. Le complément parfait. Et leur conversation tourna autour de ce paradoxe – l'amour de la vitesse, l'entretien d'un jardin, de l'immobilité. »[189]

Loin de s'opposer, les deux activités se complètent et s'enrichissent. Lorsqu'il traverse en train les campagnes anglaises (où la vitesse autorisée est limitée), Luc a le temps de regarder les jardins et de s'en inspirer pour le sien. Le jardin, lui-même, apparaît comme un idéal d'équilibre entre des plantes et des couleurs très variées :

> « Lao s'étonnait de la grande variété de fleurs et de leur mélange très gai. Luc avait étudié les jardins anglais en détail et il avait créé ses propres combinaisons de fleurs. Sa femme précisa avec une certaine fierté, qu'avant il n'y avait rien ici. […] Telle était la main créatrice, elle faisait fleurir la vie là où il n'y avait que des pierres, elle domestiquait la terre aride, elle embellissait le ciment. »[190]

Un équilibre et une harmonie interne pour rétablir un équilibre avec l'extérieur, ce monde « déchiré par les guerres, le chaos, l'incroyance et la confusion. »[191]

Dans *The Enigma of Arrival* de V.S. Naipaul, le jardin de Jack est le point de départ de l'écriture. La dernière phrase du roman explicite la genèse de

---

[189] Ben Okri, *En Arcadie*, *op. cit.*, p. 162. *In Arcadia*, *op. cit.*, p. 117 : « It struck Lao that being a train driver was one of Luke's fantasies. But he learned that his greatest love was gardening. One was the perfect antidote to the other. The perfect complement. And so their conversation revolved round this circulum – the love of speed, the cultivation of a garden, of stillness. »

[190] *Ibid.*, p. 173. *IA*, p. 126 : « Lao marvelled at the variety of flowers and their cheerful intermingling. Luke had made a detailed study of English gardens and had created his own unique combination of flowers. His wife made it clear, with a gentle pride, that there had been nothing there before. […] Their love had transformed it so that it was now impossible to imagine that there had been nothing before. Such was the way of the creative hand, flowering life where bare stones lay, domesticating barrenness, beautifying concrete. »

[191] *Ibid.*, p. 174. *IA*, p. 127 : « riven with wars, chaos, unbelief, and confusion ».

l'écriture : « Et ce fut alors que, confronté à une vraie mort, et saisi de cette nouvelle interrogation sur les hommes, je remisai mes brouillons et mes hésitations pour me mettre à écrire très vite à propos de Jack et de son jardin. »[192] La première partie du roman s'intitule « Le jardin de Jack ». Entre ce titre et les derniers mots du livre se développe toute l'histoire d'un avènement à l'écriture. La première fois que le narrateur aperçoit Jack, il a le sentiment que cet homme fait partie du paysage de manière quasi naturelle :

> « Mais quant à Jack, il s'inscrivait pour moi dans le paysage. Sa vie m'apparaissait authentique, enracinée, adaptée : celle de l'homme adapté au paysage. Je voyais en lui un vestige du passé […] il ne me vint pas à l'esprit que Jack vivait au milieu d'un dépotoir, au milieu de ruines de près d'un siècle ; que le passé des alentours de sa maison pouvait n'avoir pas été le sien ; que cet homme avait pu être, à un moment donné, nouveau venu dans la vallée ; que son mode de vie avait pu être un choix, un acte conscient ; que du petit bout de terrain qui lui était échu avec l'habitation d'ouvrier agricole (sa petite maison incluse dans une rangée de trois), il s'était fait une terre à lui, un jardin où, malgré les ruines alentour, rappels d'existences disparues, il lui suffisait, ou plus encore, de passer sa vie et où il célébrait les saisons, comme en une version vivante de livre d'Heures. »[193]

Il faudra des années au narrateur pour comprendre que Jack loin de représenter un rapport à l'espace complètement différent du sien et inaccessible, doit être un modèle. Loin d'être l'incarnation d'une harmonie ancestrale et spontanée avec le lieu, Jack est quelqu'un qui, tout comme le narrateur, vient d'ailleurs et a pourtant réussi à nouer un lien avec le lieu, non en le combattant, mais en apprenant à le connaître pour en faire surgir le plus beau, le meilleur.

Caractéristique commune à tous ces jardins, ce sont des utopies qui finissent par montrer leur fragilité : le fragile équilibre que Pipi a réussi à instaurer est rompu dès qu'il s'agit de le mettre en mots ; les jardins de Balthazar et de Jack ne résistent pas à la mort des jardiniers ; celui de Baby Kochamma est mis en échec par l'arrivée de la télévision câblée ; Naba meurt prématurément… Seul le jardin de Luc semble garder son pouvoir, bien que Lao et ses compagnons soient finalement plus concernés par son autre passion, celle des trains.

---

[192] V.S. Naipaul, *L'énigme de l'arrivée*, *op. cit.*, p. 445. *The Enigma of Arrival*, *op. cit.*, p. 318 : « And that was when, faced with a real death, and with this new wonder about men, I laid aside my drafts and hesitations and began to write very fast about Jack and his garden. »

[193] *Ibid.*, p. 24. *EA*, p. 19-20 : « Jack himself, however, I considered to be part of the view. I saw his life as genuine, rooted, fitting: man fitting the landscape. I saw him as a remnant of the past […] it did not occur to me that Jack was living in the middle of junk, among the ruins of nearly a century; that the past around his cottage might not have been his past; that he might at some stage have been a newcomer to the valley; that his style of life might have been a matter of choice, a conscious act; that out of the little piece of earth which had come to him with his farm-worker's cottage (one of a row of three) he had created a special land for himself, a garden where (though surrounded by ruins, reminders of vanished lives) he was more than content to live out his life and where, as in a version of a Book of Hours, he celebrated the seasons. »

La réappropriation de l'espace est forcément problématique. L'anthropologue Arjun Appadurai a montré que la « localité »[194] (c'est-à-dire le fait d'appartenir à un lieu, mais qui dépasse la notion de territoire) n'est jamais donnée une fois pour toutes, mais s'entretient, et que sa fondation se fait toujours par rapport à un contexte. La « localité » est toujours produite et non donnée, elle est avant tout « une question de relation et de contexte, plutôt que d'échelle ou d'espace. »[195]. D'après lui, il y a toujours une violence fondamentale :

> « Toute construction de localité suppose un moment de colonisation, un moment à la fois historique et chronotypique, celui de la reconnaissance formelle que la production d'un espace de voisinage exige une action délibérée, risquée et même violente par rapport au sol, aux forêts, aux animaux et aux humains. »[196]

Comment ces auteurs particulièrement sensibles à la question de la dépossession (souvent violente) de l'espace vont-ils envisager sa reconquête ? Au-delà même des luttes pour l'indépendance, est-il vraiment envisageable d'imaginer le rapport à l'espace selon les mêmes termes qui les en ont dépossédés ? On comprend que toute tentative d'appropriation soit circonspecte et se résume le plus souvent à des tentatives d'approches mêlées de respect et d'inquiétude. Souvent d'ailleurs les entreprises sont vaines ou leurs résultats ambivalents, l'hybride pouvant difficilement clamer un quelconque droit à la propriété.

Selon Deleuze et Guattari :

> « Le territoire, c'est d'abord la distance critique entre deux êtres de même espèce : marquer ses distances. Ce qui est mien, c'est d'abord ma distance, je ne possède que des distances. Je ne veux pas qu'on me touche, je grogne si l'on entre dans mon territoire, je mets des pancartes. La distance critique est un rapport qui découle des matières d'expression. Il s'agit de maintenir à distance les forces du chaos qui frappent à la porte. »[197]

Les auteurs de l'hybridité, tellement conscients des blessures infligées par les distances et les pancartes, vont tenter dans leur entreprise de reconquête de l'espace de tenir compte de cette opposition entre territoire et chaos, espace privé

---

[194] La « localité » (*locality*), terme choisi par Appadurai et qui peut parfois sembler ambigu, désignerait le fait d'appartenir à un lieu dans le sens d'une construction imaginaire. Par opposition au territoire, la localité ne dépend pas d'une logique géopolitique, mais d'une construction affective et symbolique.

[195] Arjun Appadurai, *Après le colonialisme*, *op. cit*., p. 247.

[196] *Ibid.*, p. 253-254. D'après Appadurai, les « voisinages, dans ce sens, sont des communautés identifiées, caractérisées par leur actualité spatiale ou virtuelle et leur potentiel de reproduction sociale. » *Ibid*., p. 247.

[197] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux, op. cit*., p. 393.

et espace de l’autre, pour trouver une autre voie, pour dépasser la violence des oppositions binaires.

5. La géographie sous le signe du dé-placement

« L'écriture comme l'art de dresser des cartes : la cartographie de l'imagination. »[198]

« j'habite une blessure sacrée
j'habite des ancêtres imaginaires
j'habite un vouloir obscur
j'habite un long silence
j'habite une soif irrémédiable
j'habite un voyage de mille ans
j'habite une guerre de trois cent ans
j'habite un culte désaffecté
Entre bulbe et caïeu j'habite l'espace inexploité »[199]

3. L'hybride inventeur d'espace

L'hybride est donc condamné à habiter des lieux paratopiques. Qu'à l'instar de Naipaul et de Kourouma, le constat soit celui d'une défaite, ou bien que, comme chez Rushdie ou Okri, la situation soit perçue comme une chance, de toute façon il va falloir réfléchir à de nouveaux moyens d'être dans le monde. Il semble d'ailleurs qu'une évolution entre les auteurs plus âgés (Naipaul et Kourouma) et les autres se dessine, comme si la malédiction du dé-placement perdait de son tragique pour révéler une face plus ambiguë.

Paul Gilroy dans *L'Atlantique noir* prend note de cette évolution :

> « Ce qui était initialement perçu comme une malédiction – la malédiction de la privation de patrie ou celle de l'exil – est l'objet d'une réappropriation. Cette expérience particulière est revendiquée et reconstruite pour servir de base à un point de vue privilégié justifiant certaines perceptions utiles et critiques du monde moderne. »[200]

Le déplacement, exil géographique ou intérieur, devient la condition salutaire (sans que pour autant toutes les connotations négatives en soient détachées) pour un déplacement compris en tant que remise en cause des repères et réinvention d'un nouvel ordre. Homi Bhabha, dans *Les lieux de la culture*, estime que l'hybridité est un site de négociation de l'identité. La société postcoloniale ne permettant plus de demeurer dans l'illusion d'une identité articulée autour d'un

[198] Salman Rushdie, « Le carcan national », traduit de l'anglais par Guillaume Villeneuve, *Le Monde de l'Éducation*, n° 257, mars 1998, p. 35. [Texte publié pour la première fois dans la revue *Index on Censorship*, avril 1997.]
[199] Aimé Césaire, « Calendrier lagunaire », *Moi, Laminaire*, *op. cit.*, p. 11.
[200] Paul Gilroy, *L'Atlantique noir*, *op.cit*, p.155.

centre unique, il devient alors nécessaire de considérer le processus identitaire comme une mise en relation de repères identitaires. Non pas seulement d'opposer ou de comparer, mais de dépasser toute relation binaire à travers un troisième espace (« *third space* »).[201] Les écrivains africains, caribéens ou indiens ont donc à construire leur scène d'énonciation dans ce « troisième espace » qu'ils contribuent eux-mêmes à définir. Dans *Éloge de la créolité*, les trois auteurs s'adressent non « aux seuls écrivains, mais à tout concepteur de notre espace »[202]. La mission est clairement posée : il faut (ré)inventer l'espace. Or, cette mission est loin de n'être que celle que s'imposent quelques descendants d'esclaves exilés aux Caraïbes. La délocalisation est (avec de multiples facettes) l'un des bouleversements majeurs lié à la mondialisation. Le monde postcolonial, peut-être parce qu'il est l'un des premiers ou des plus directement concernés, en se penchant sur le potentiel de cette situation, explore une situation globale qui dépasse de loin la problématique postcoloniale. Arjun Appadurai, dont Marc Abélès dit que sa pensée s'inscrit dans « un monde où la localité ne se définit plus simplement par référence au territoire »[203], rappelle en effet que :

> « L'histoire des migrations de masse (volontaires ou contraintes) est une donnée neuve de l'histoire humaine. Pourtant, si on les juxtapose au flux rapide des images, des scénarios et des sensations des mass médias, on obtient un nouvel ordre d'instabilité dans la création des subjectivités modernes. »[204]

Cette instabilité résulte du décalage entre territoire (le lieu où l'on est effectivement avec ses logiques nationales, étatiques ou autres) et localité (le lieu dans lequel on conçoit sa relation au monde, avec sa logique qui n'est pas forcément dictée par les frontières ; en ce sens la localité est essentiellement de l'ordre du ressenti, du subjectif). Or, pour Appadurai, ce déséquilibre, cette rupture, crée des espaces de flottement, d'incertitude dans lesquels l'imagination peut alors jouer un grand rôle :

> « le travail de l'imagination, considéré dans ce contexte, n'est ni purement émancipateur, ni entièrement soumis à la contrainte, mais ouvre un espace de contestation dans lequel les individus et les groupes cherchent à annexer le monde global dans leurs propres pratiques de la modernité. »[205]

[201] Homi K. Bhabha, *Les lieux de la culture*, *op. cit.*, p. 81.
[202] Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité*, *op. cit.*, p. 13.
[203] Marc Abélès, « Préface », Arjun Appadurai, *Après le colonialisme*, *op. cit*, p. 20.
[204] Arjun Appadurai, *Après le colonialisme*, *op. cit.*, p. 29.
[205] *Ibid*., p. 30.

On comprend que les écrivains des pays ayant connu la colonisation, particulièrement concernés par la question de la délocalisation, aient cherché à exploiter cet espace.

Plusieurs pistes sont explorées. La première consiste à investir les espaces marginaux, à transformer les lieux d'enfermement et d'exclusion en espaces de vie.

3.1. Géographie de la périphérie

Toléré, l'hybride étouffe de tout ce qu'il ne peut exprimer. Rejeté (à moins qu'il ne décide lui-même de s'exclure), il se trouve forcé d'investir des espaces négligés ou étroits, mais parfois aussi porteurs d'un fort potentiel de liberté. Si l'espace étroit (étouffement) est essentiellement lié à la souffrance (de l'hybride face au défi identitaire, de l'écrivain face à celui de l'écriture), l'espace de l'exclusion (marginalité) est plus ambivalent.

Il peut n'être qu'une autre oppression, un autre enfermement. Les marges sont en effet souvent les lieux où sont parqués les indésirables. Dans *Desirada*, Maryse Condé décrit l'île comme une « terre marginale et déshéritée »[206], dans *La migration des cœurs* comme une « île à lépreux et à parias comme Razyé lui-même »[207] et la critique Marianne Bosshardt explique : « Historiquement parlant, cette île a donc pendant longtemps servi de dépotoir aux gouverneurs de la Guadeloupe pour se débarrasser de sujets qui, à leur avis, contaminaient physiquement et moralement leur territoire. »[208] Et dans *Balbala* de Waberi, Waïs évoque l'île sur laquelle se trouve la prison où il croupit :

> « Une île, c'est comme une chambre close avec des mouettes en guise de plafonniers. […] Ah, que l'Histoire humaine est riche en archipels carcéraux ! Pour surveiller et punir, les régimes autoritaires ont toujours su transformer les lieux isolés en prisons avec vue imprenable sur les ténèbres, sur les abysses de la solitude. »[209]

Mais l'espace marginal, ce peut être aussi le lieu d'identités alternatives, de création d'autres repères. Ainsi le foyer des métis dans *Célanire cou-coupé* de Maryse Condé est-il un espace où une véritable micro-société se développe. Et

[206] Maryse Condé, *Desirada*, *op. cit.*, p. 175.
[207] Maryse Condé, *La migration des cœurs*, *op. cit.*, p. 44.
[208] Marianne Bosshardt, « Maryse Condé : *Desirada* ou l'ironie du sort », in Madeleine Côttenet-Hage et Lydie Moudileno (dir.), *Maryse Condé : une nomade inconvenante. op. cit.*, p. 155.
[209] Abdourahman Waberi, *Balbala*, *op. cit.*, p. 183.

dans *Transit*, Abdo-Julien rêve du potentiel généreux et rebelle à la fois de sa musique dans des termes spatiaux évoquant tous des lieux marginaux :

> « Bâtir vaille que vaille une communauté soudée dans l'arrière-pays natal, quelque chose comme un camp de retraite rasta, un phalanstère anarchiste comme il en existait dans l'Espagne de 1936, un kibboutz des pionniers, un campement de zapatistes, un ermitage soufi, un bivouac de l'étoile, un îlot à la Robinson Crusoé, un cyber-café pour immigrés branchés sur le pays d'avant, un monastère abyssin comme du côté de Lalibela, un kraal de guerriers zoulous. »[210]

L'espace clos et l'espace de la marge peuvent aussi être un seul et même endroit, perçu dans toute son ambivalence. La « géographie de la périphérie »[211] qui se dessine dans de nombreuses œuvres est, à l'instar du motif de l'étouffement, une manière de témoigner du fait que la voix énonciative se situe sur une frontière instable entre des univers coexistants. Les lieux paratopiques permettent d'embrayer le texte sur ses conditions d'énonciations. Dominique Maingueneau note que :

> « l'espace paratopique le plus évident, c'est l'île, dont la littérature n'a cessé d'exploiter les ressources. Elle matérialise en effet l'écart constitutif de l'auteur par rapport à la société. Comme le sanatorium, la prison ou la forteresse du *Désert des Tartares* de Dino Buzatti, l'île appartient au monde sans y appartenir. »[212]

Bien sûr, dans les littératures caraïbes, les îles sont loin d'être des espaces de pur fantasme et l'on ne s'étonnera donc pas de voir que la réflexion sur l'articulation à l'espace insulaire soit particulièrement importante, en même temps qu'elle dépasse le simple rôle d'embrayeur paratopique. Mais si l'île est une donnée de départ et sa géographie incontournable, il n'empêche que les multiples symboliques qui peuvent y être attachées sont largement explorées. La façon dont l'espace insulaire est construit dans les littératures des Caraïbes se fait toujours par rapport aux discours et aux fantasmes préexistants. Dans *Islands and Exiles*, Chris Bongie rappelle toute l'ambivalence de l'espace insulaire :

> « L'île est une figure qui peut et doit être lue de diverses manières : d'une part, comme absolument particulière, un espace complet en lui-même et par conséquent une métaphore idéale pour une identité conçue de manière traditionnelle comme unifiée et unitaire ; d'autre part, comme un fragment, une partie d'un ensemble plus vaste dont elle est exilée et auquel elle doit être rattachée – dans un acte d'accomplissement (jamais abouti) et qui est également toujours et a toujours été un ex-île, une perte du particulier.

[210] Abdourahman Waberi, *Transit*, *op. cit.*, p. 80-81.
[211] Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, *op. cit.*, p. 126.
[212] Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, *op.cit*., p. 103.

> L'île est ainsi le site d'une double identité – fermée et ouverte – et ce caractère double transmet parfaitement les ambivalences de l'identité créole. »[213]

Ainsi qu'on l'a vu à propos de *Traversée de la mangrove*[214], l'île peut être présentée comme un espace clos, métaphore pour une identité fermée, complète qui ne laisse pas de place à l'expression de l'hybridité et plus généralement d'aspirations non conformes au modèle de vie proposé par la société insulaire. Mais l'île peut aussi incarner l'archétype de l'espace marginal : les Antilles, départements d'Outre-mer, définies par leur rapport à la France métropolitaine et par leur relation à l'espace américain (« Antilles » signifiant, on l'a dit, « terres-d'avant-le-continent ») ; les « West Indies » portant le nom d'une autre terre et soulignant ainsi un décalage primordial dans leur perception. Les romans de Naipaul témoignent bien des deux images de l'espace insulaire, à la fois espace clos et étouffant et espace périphérique, dépendant. Trinidad et les îles fictives imaginées par Naipaul semblent toutes vouées à une dépendance qui les vide de tout espoir de cohésion interne : « L'industrialisation, dans un territoire comme le nôtre, semblait confinée au remplissage de tubes et de boîtes importées, à l'aide de diverses substances également importées. »[215]

Patrick Chamoiseau, lui, très conscient des multiples projections possibles, rêve de trouver une autre façon d'envisager l'insularité. Il écrit dans *Écrire en pays dominé* :

> « ma terre natale était une 'île' : quelles forces et quels pièges se lovaient dans ce mot ? […] Face aux îles, surtout celles des Antilles, le regard dominant ne distingue que l'évidence paradisiaque à vocation – et même fatalité – touristique. Une fois cette vision savourée, ce regard s'assombrit : hors des villégiatures mer soleil sexe zouc, l'île devient le coin d'un étroit isolement. L'insulaire serait cet homme perdu dans l'amer océan, en déréliction dans son île comme dans une coque indéhiscente. En marge, un peu immobile en lui-même et dans ses traditions, il glisserait à mesure hors des progrès de l'Humanité continentale. L'insularité, son esprit, serait l'étroite façon de voir le monde sous les ferrures marines et célestes du bleu. Le rêver-pays m'éclaira autrement. »[216]

---

[213] Chris Bongie, *Islands and Exiles: the Creole Identities of Post/colonial Literature*, Stanford, Stanford University Press, 1998, p. 18 : « The island is a figure that can and must be read in more than one way : on the one hand, as the absolutely particular, a space complete in itself and thus an ideal metaphor for a traditionally conceived, unified and unitary, identity ; on the other, as a fragment, a part of some greater whole from which it is in exile and to which it must be related – in an act of (never completed) completion that is always also, as it were, an ex-isle, a loss of the particular. The island is thus the site of a double identity – closed and open – and this doubleness perfectly conveys the ambivalences of creole identity. » Ma traduction.

[214] Voir la partie 1.3. de ce chapitre, « Étroitesse, étouffement », p. 418-426.

[215] V.S. Naipaul, *Les hommes de paille*, *op. cit.*, p. 286. *The Mimic Men*, *op. cit.*, p. 236 : « Industrialization, in territories like ours, seems to be a process of filling imported tubes and tins with various imported substances. »

[216] Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, *op. cit.*, p. 234.

Rappelant que la langue créole « ne dit pas île » mais préfère parler de « pays », il adopte lui aussi cette attitude : « Je le pouvais maintenant : marquer 'Pays', ne pas marquer 'île' afin de mieux me dérober aux chargements du mot. Penser Pays et voir Pays : vivre mon pays en profondeur, dans ses échos qui mènent au lieu. »[217] Cette volonté de renoncer à l'« île » pour le « pays » est une façon d'affirmer l'autonomie, mais aussi de refuser les connotations de cloisonnement. Cette position difficile se veut une paratopie créatrice et on la retrouve affirmée à travers de nombreux motifs des romans. Ainsi, l'idéal qu'est censé incarner Balthazar dans *Biblique des derniers gestes* est-il celui d'un homme du terroir capable de cultiver son jardin sur la terre natale, mais qui a connu la multiplicité, le divers, s'est ouvert à toute l'humanité sans s'y dissoudre avant de revenir « au pays ». Une fois revenu il doit par ailleurs apprendre à militer pour l'autonomie de l'île (le roman évoque en maints endroits les méfaits de la dépendance à la métropole) sans passer par des stratégies conquérantes agressives (ce qui reviendrait à se définir uniquement par réaction à l'oppression), mais en s'ouvrant au contraire au maximum à l'Autre. Cette négociation entre le lieu et le non-lieu, entre l'ouverture toute de relation et le repli sur soi créé une situation paradoxale qui est aussi celle à partir de laquelle écrit Chamoiseau.

Mais l'île n'est pas le seul lieu paratopique envisagé ; l'Histoire des colonisations et l'imagination des écrivains fournissent bien d'autres modèles. Ainsi, la colonisation a souvent impliqué une organisation de l'espace spécifique, selon cette dichotomie centre/périphérie. En Afrique notamment, les villes furent découpées en quartiers réservés aux Noirs ou aux Blancs, avec parfois des quartiers intermédiaires pour les Métis ou les Noirs ayant réussi à obtenir quelque privilège. Le roman d'Henri Lopès, *Le lys et le flamboyant*, témoigne de ce phénomène à Brazzaville. Celui d'Yvonne Vera, *Butterfly Burning*, montre comment le système d'apartheid en Rhodésie du Sud (qui allait devenir le Zimbabwe) s'appuyait sur un découpage de l'espace visant à exclure les Noirs des centres de villes, ainsi qu'à couper toute une frange de la population (travailleurs nécessaires à l'entretien des centres) de leurs familles et de leurs villages. Les *townships* qu'elle décrit sont véritablement des non-lieux qui n'existent qu'en fonction de leur utilité pour le centre. Ces espaces marginaux (à l'écart et dépendants) sont perçus comme des lieux sans âme où règne la violence, mais aussi où peuvent naître des rêves nouveaux.

[217] *Ibid.*, p. 245.

Dans *Texaco*, au moment de l'abolition, se développent aux abords de Fort-de-France des bidonvilles où s'installent les exclus de l'En-ville, ceux qui y travaillent mais sont trop pauvres pour y vivre. Là aussi la violence domine.

> « Je songe à cette période au Morne Abélard. Tant de femmes-bougres-marmailles sédimentés aux portes de l'En-ville qui s'ouvrait en l'autre bord du canal. Pour y aller, il fallut pendant tiek-temps utiliser un bac qu'un nègre costaud actionnait d'une corde. De ce côté de la rive droite, une communauté de descendus-des-mornes s'était créée dans l'isolement, face à l'aisance de l'En-ville. Les grandes-gens n'osaient s'aventurer par là : la vie s'y trouvait plus à vif, chaque douleur plus rapace ; cette communauté solidaire-solitaire déployait contre elle-même (au cœur même de l'entraide), la violence que suscite l'impossibilité quand on aborde l'En-ville. Chaque homme était armé de sa jambette, de son rasoir, de son bec-mer. »[218]

Après un incendie au Morne Abélard, Marie-Sophie décide d'aller construire sa case près des réservoirs de gazoline de l'entreprise Texaco qui surplombent l'En-ville et la mer. Peu à peu d'autres cases s'ajoutent à la sienne et naît ainsi le quartier de Texaco, bidonville indésirable pour les autorités de Fort-de-France :

> « L'urbaniste occidental voit dans Texaco une tumeur à l'ordre urbain. Incohérente. Insalubre. Une contestation active. Une menace. On lui dénie toute valeur architecturale ou sociale. Le discours politique est là-dessus négateur. En clair, c'est un *problème*. Mais raser, c'est renvoyer le problème ailleurs, ou pire : ne pas l'envisager. »[219]

Et en effet, la marge accueillant ceux qui ne trouvent pas place au centre, elle est une nécessité, le corollaire inévitable de l'En-ville. Tout comme la marge ne vit qu'en relation avec un centre, le centre pour exister doit définir des marges. Si l'En-ville ne fait pas place aux pauvres, ceux-ci s'installent dans les marges. Dans ces marges, il est possible de ne voir que « misères enchevêtrées »[220], mais la narratrice rappelle qu'elles sont aussi espace de solidarité et d'entraide. Et le chaos de la périphérie représente la balance nécessaire à l'ordre du centre : « Si la ville créole ne disposait que de l'ordre de son centre, elle serait morte. Il lui faut le chaos de ces franges. »[221] Par ailleurs, l'urbaniste note que : « Texaco était ce que la ville conservait de l'humanité de la campagne. Et l'humanité est ce qu'il y a de plus précieux pour une ville. Et de plus fragile. »[222] D'une certaine manière la marge, malgré sa violence et sa misère, représente le nécessaire pendant du centre, l'espace qui lui assure oxygène et régénération. C'est ce qu'explique l'urbaniste dans l'une de ses notes :

---

[218] Patrick Chamoiseau, *Texaco*, *op. cit*., p. 340.
[219] *Ibid.*, p. 345.
[220] *Ibid.*, p. 409.
[221] *Ibid.*, p. 235-236.
[222] *Ibid.*, p. 360.

> « Je compris soudain que Texaco n'était pas ce que les Occidentaux appellent un bidonville, mais une mangrove, une mangrove urbaine. La mangrove semble de prime abord hostile aux existences. Il est difficile d'admettre que, dans ses angoisses de racines, d'ombres moussues, d'eaux voilées, la mangrove puisse être un tel berceau de vie pour les crabes, les poissons, les langoustes, l'écosystème marin. Elle ne semble appartenir ni à la terre, ni à la mer un peu comme Texaco n'est ni de la ville ni de la campagne. Pourtant la ville se renforce en puisant dans la mangrove urbaine de Texaco, comme dans celle des autres quartiers, exactement comme la mer se repeuple par cette langue vitale qui la relie aux chimies des mangroves. Les mangroves ont besoin de la caresse régulière des vagues ; Texaco a besoin pour son plein essor et sa fonction de renaissance, que la ville le caresse, c'est dire : le considère. »[223]

Par conséquent : « Rayer Texaco comme on me le demandait, reviendrait à amputer la ville d'une part de son futur et, surtout, de cette richesse irremplaçable que demeure la mémoire. »[224] Texaco, lieu de violence, de tension entre peur et fascination pour l'En-ville, lieu de contradictions et de mélange, qui n'est « ni de la ville ni de la campagne » et qui incarne tous les possibles, Texaco, donc, est un lieu hybride par excellence. Le roman de Chamoiseau se présente comme un plaidoyer en faveur des marges, lieu de l'hybridité, et de leur potentiel. En dépit de la tentation d'opposer la richesse des marges à la froideur du centre, c'est finalement l'aller-retour, la tension entre les deux, qui sont mises en avant, expressions du fantasme d'une identité autre et justifications de la position de l'écrivain à la frontière entre deux mondes.

Dans son œuvre, Salman Rushdie développe une pensée analogue. Ainsi dans *Midnight's Children*, le ghetto des magiciens de Delhi où Saleem trouve refuge à son retour du Pakistan est une sorte de bidonville où vivent acrobates, artistes et illusionnistes. Les habitants sont pauvres et dépendent de la demande des riches pour exercer leur activité. Les descentes de police et leurs violences sont régulières, l'endroit est insalubre. Mais le ghetto est aussi un lieu de refuge pour Parvati, puis pour Saleem, et il représente une menace pour le pouvoir : « Les magiciens étaient communistes, presque jusqu'au dernier. C'est vrai : des rouges ! Des émeutiers, une menace publique, le rebut de la terre – une communauté impie vivant de façon blasphématoire dans l'ombre même de la maison de Dieu ! »[225] Il sera d'ailleurs rasé. Pendant l'état d'urgence, le gouvernement décide de stériliser les habitants du ghetto. Une révolte s'ensuit,

---

[223] *Ibid.*, p. 336-337.
[224] *Ibid.*, p. 430.
[225] Salman Rushdie, *Les enfants de minuit*, *op. cit.,* p. 578-579. *Midnight's Children*, *op. cit.,* p. 397 : « The magicians were Communists, almost as a man. That's right: reds! Insurrectionists, public menaces, the scum of the earth – a community of the godless living blasphemously in the very shadow of the house of God! »

mais elle est maîtrisée. Le bidonville est anéanti. Toutefois, nier le problème des marges, ce n'est jamais que le déplacer :

> « le lendemain du passage des bulldozers dans le ghetto des magiciens, on parla d'un nouveau bidonville tout près de la gare de New Delhi. Des bulldozers se précipitèrent vers le taudis dont on parlait ; ils ne trouvèrent rien. Par la suite, le bidonville baladeur des illusionnistes devint un fait bien connu des habitants de la ville, mais les démolisseurs ne le découvrirent jamais. »[226]

La marge est donc le lieu de toutes les contradictions. La violence et le merveilleux s'y côtoient. Espace généralement mal connu, il cristallise tous les fantasmes. Lorsque Marie-Sophie découvre Texaco, au delà du terrain vague accroché aux citernes de gazoline dont l'odeur imprègne l'air, elle voit que : « L'endroit était magique »[227]. La Doum, « un endroit hors du monde »[228], est le lieu de résidence de Papa Totone, le guérisseur aux pouvoirs mystérieux. Dans *Célanire cou-coupé* de Maryse Condé, le Foyer des métis dirigé par Célanire est un lieu à part dans lequel se déroulent des évènements surnaturels, à moins qu'il ne faille les interpréter comme les projections de fantasmes de la population. C'est en tout cas, un lieu peu accessible, comme le sont souvent les marges[229], et par conséquent un lieu mystérieux. Des morts inexpliquées semblent y être liées ; Hakim soupçonne qu'il sert de couverture à une maison de passes ; Tanella y est accueillie après avoir assassiné Mawourou, son concubin ; certains parents ont le sentiment que les enfants y sont séquestrés. Et surtout tous ceux qui expriment leur méfiance se voient accablés par des tragédies pires les unes que les autres. Dès le début Célanire est accusée d'être une sorcière. D'un autre côté, si inquiétant qu'il soit, le Foyer devient un endroit agréable après l'arrivée de Célanire. Il est rénové, embelli. Les enfants, y compris les filles, y reçoivent une bonne éducation et les valeurs qui y sont attachées pourraient être qualifiées de progressistes. L'auteure refuse de lever le voile de l'ambiguïté, laissant le lecteur face à ces visions contradictoires. Dans *The Satanic Verses*, Le Rideau, la plus célèbre maison close de Jahilia, est aussi, dans une moindre mesure, un espace auréolé de mystère. Le poète Baal, poursuivi par les gardes de Khalid, y trouve

[226] *Ibid.*, p. 627. *MC*, p. 431 : « it is said that the day after the bulldozing of the magicians' ghetto, a new slum was reported in the heart of the city, hard by the New Delhi railway station. Bulldozers were rushed to the scene of the reported hovels; they found nothing. After that the existence of the moving slum of the escaped illusionists became a fact known to all the inhabitants of the city, but the wreckers never found it. »
[227] Patrick Chamoiseau, *Texaco*, *op. cit.*, p. 379.
[228] *Ibid.*, p. 37.
[229] Par exemple, on n'accède d'abord à Texaco que par un bac et son entrée est difficile à trouver.

refuge : « et quand les gardes de Khalid arrivèrent pour fouiller les lieux, les eunuques les emmenèrent dans un voyage étourdissant à travers ces catacombes de contradictions et de routes irréconciliables »[230] L'hôpital dans lequel est interné Saladin à Londres, est, lui, sans la moindre ambiguïté, le théâtre de scènes fantastiques. Saladin, lui même métamorphosé en créature diabolique, moitié-homme, moitié bouc, se retrouve avec d'autres personnages tout aussi monstrueux.

Dans l'imaginaire postcolonial, la marge est un lieu fondamentalement ambigu : repère de tout ce que l'on veut exclure, de tout ce qui est indésirable, elle devient aussi lieu de résistance, de création et ainsi focalise l'attention. Elle est le lieu de toutes les subversions, puisque ses valeurs ne sont pas celles du centre. Les interdits, les barrières, les codes qui organisent ce centre n'ont pas (ou moins) de pouvoir ici. C'est ainsi que des événements hors du commun peuvent s'y produire : miracles ou catastrophes. Ces événements influent sur le centre, le mettent en danger ou le renforcent, dans une relation complexe et ambiguë. On retiendra également que ces lieux marginaux regroupent souvent des individus fort divers, qui n'ont en commun que d'être exclus du centre. Là encore, on voit en quoi la marge est liée à l'hybridité. Loin d'être une masse dominée unifiée, elle est souvent présentée comme un lieu d'échanges perpétuellement en mouvement, animé de contradictions internes. Texaco, le quartier des magiciens, le foyer des métis sont aussi des lieux de passage, chacun y apportant sa personnalité, ses problèmes et ses compétences.

Les marges ne sauraient donc devenir des territoires. Même dans l'opposition et la résistance, elles restent des lieux de passage et de mouvement. En cela, investir les marges ne s'avère pas très différent d'autres stratégies. Ainsi un autre type de lieu hybride se révèle également créateur, celui de l'entre-deux.

3.2. Liminalité

3.2.1. Entre-deux

On a évoqué dans l'introduction générale l'importance des concepts de liminalité (Bhabha) et d'entre-deux (Sibony) pour la compréhension générale du

[230] Salman Rushdie, *Les versets sataniques*, *op. cit.*, p. 410. *The Satanic Verses*, *op. cit.*, p. 377 : « and when Khalid's guards arrived to search the premises the eunuchs led them on a dizzy journey around that overground catacomb of contradictions and irreconciliable routes ».

phénomène de l'hybridité. Ces concepts qui évoquent d'abord des notions spatiales sont évidemment particulièrement importants lorsque se pose la question du rapport à l'espace et l'on ne s'étonnera pas de voir que les images de seuils et d'entre-deux sont de véritables topos des littératures africaines, indiennes et caribéennes en même temps que des embrayeurs paratopiques de l'hybridité.

Dans *The God of Small Things*, le fleuve Meenachal joue réellement le rôle d'une frontière, à comprendre au sens de seuil plutôt que de limite. Le fleuve est ce qui sépare la Maison d'Ayemenem de la maison de l'Histoire. Il est ce qui s'oppose aux maisons, espaces fixes et habités par le poids des hiérarchies et de la tradition. Le fleuve, impétueux, violent, imprévisible fait peur, mais propose aussi des images d'apaisement ou d'harmonie à ceux qui étouffent dans les maisons. Ainsi, Estha, malade après avoir été abusé par l'Homme Orangeade-Citronnade, « n'aspirait qu'à parvenir au fleuve, parce que l'eau ça fait toujours du bien »[231] ; Ammu, alors qu'elle désespère de sa vie sans horizon, se dirige précipitamment vers le fleuve, sans savoir pourquoi[232] ; Velutha, lui à qui toute place est déniée, semble trouver dans le fleuve son élément naturel :

> « Tandis qu'il sortait de l'eau et montait les marches de pierre, elle [Ammu] vit que le monde où ils se trouvaient était le sien. Qu'il appartenait à ce monde autant que celui-ci lui appartenait. L'eau. La boue. Les arbres. Les poissons. Les étoiles. Il se déplaçait dans cet univers avec une aisance totale. »[233]

Le fleuve est une frontière/barrière en ce sens qu'il représente la limite où les aspirations des personnages devraient s'arrêter pour rester conformes aux règles de la société. Ammu et Velutha ne devraient pas s'y retrouver et encore moins le traverser ensemble pour rejoindre la Maison de l'Histoire, encore moins que les jumeaux et Sophie. La transgression commise par tous ces personnages, qui ont voulu transformer un mur d'interdits en seuil de l'espérance, est chèrement payée, mais c'est « le coût de la vie »[234]. Lorsqu'Ammu et Velutha font l'amour, Ammu est comparée à une rivière : « elle était aussi large et profonde qu'une rivière en crue. »[235] Le fleuve, comme le note Cynthia Carey offre « un contrepoint naturel et

---

[231] Arundhati Roy, *Le dieu des petits riens*, *op. cit.*, p. 160. *The God of Small Things*, *op. cit.*, p. 113 : « He longed for the river. Because water always help. »
[232] *Ibid.*, p. 429. *GST*, p. 332.
[233] *Ibid.*, p. 431. *GST*, p. 333-334 : « As he rose from the dark river and walked up the stone steps, she saw that the world they stood in was his. That he belonged to it. That it belonged to him. The water. The mud. The trees. The fish. The stars. He moved so easily through it. »
[234] Titre du dernier chapitre du roman. *Ibid.*, p. 428. *GST*, p. 331 : « The Cost of Living ».
[235] *Ibid.*, p. 435. *GST*, p. 336-337 : « She was as wide and deep as a river in spate. »

dynamique aux maisons. »[236]. Pourtant, il n'est pas aisé d'en faire un symbole uniquement positif. Non seulement il est destructeur (comme le montre la noyade de Sophie Mol), mais il est aussi vulnérable. Les lois de l'économie de marché et la pollution semblent avoir raison de lui. Ses promesses ne se sont pas réalisées ; seul reste l'espoir que des hommes et des femmes seront capables de trouver, comme Ammu et Velutha, les rivières en eux.

Chez Ben Okri, c'est sans doute la figure de l'*abiku* qui exprime le mieux le potentiel de l'« entre-deux ». Dans *The Famished Road*, Azaro explique ainsi ce que signifie sa condition d'enfant-esprit : « Nous sommes les étrangers, car la moitié de notre être appartient toujours au monde des esprits. »[237] L'*abiku* est un être qui évolue entre deux mondes, n'appartenant ni tout à fait à l'un, ni tout à fait à l'autre, il est perpétuellement habité d'une « impression d'exil incontrôlable » et ne cesse de retraverser le passage de la vie à la mort et de la mort à la vie.[238] Lorsqu'Azaro décide de rester parmi les vivants, c'est parce que : « il est terrible de demeurer à jamais dans un entre-deux. »[239] Pourtant son choix ne met pas fin à sa condition d'entre-deux. Ses parents ayant négligé les cérémonies nécessaires pour trancher les liens avec le monde des esprits, Azaro conserve le pouvoir de communiquer avec les deux mondes, un pouvoir dont il se réjouit finalement. Le changement ne réside pas dans le passage d'un état d'entre-deux à un état d'ancrage sans ambiguïté, mais d'un entre-deux subi (les *abikus* sont condamnés à ces cycles de mort-renaissance) à un entre-deux choisi comme une rébellion (Azaro en choisissant de rester sur terre rompt le pacte avec le monde des esprits et doit sans cesse lutter pour défendre son choix de rester). L'opposition entre ces deux modes d'être de l'enfant-esprit est incarnée par l'opposition entre Ade et Azaro. Ade, qui est aussi un *abiku*, ne rêve que de retourner vers le monde des esprits, souffre de sa condition terrestre et n'y voit qu'une source d'afflictions qu'il lui faut endurer. Azaro, en revanche, veut « avoir à trouver ou à créer de nouvelles

[236] Cynthia Carey, « The Architecture of Place in *The God of Small Things* », in Carole et Jean-Pierre Durix, *Reading Arundhati Roy's The God of Small Things*, *op. cit.*, p. 107 : « a dynamic, natural, contrapuntal foil to the houses » Ma traduction.
[237] Ben Okri, *La route de la faim*, *op. cit.*, p. 15. *The Famished Road*, *op. cit.*, p. 4 : « We are the strange ones, with half of our beings always in the spirit world. »
[238] À première vue, la dimension hybride de l'*abiku* est fort éloignée de celle de l'individu postcolonial et on pourrait être tenté de tenir le motif de l'*abiku* pour le simple signe d'une continuation de la tradition africaine. Mais la fréquence du motif, son utilisation par des auteurs qui ne sont pas de culture yoruba (comme c'est le cas de Ben Okri) et le recours à des motifs proches par des auteurs d'autres cultures, mais confrontés à des problématiques similaires montrent plutôt que le recours à la tradition sert à traduire une problématique contemporaine.
[239] Ben Okri, *La route de la faim*, *op. cit.*, p. 16. *The Famished Road*, *op. cit.*, p. 5 : « It is terrible to forever remain in-between. »

routes à partir de cette route qui est si affamée, cette route de notre refus d'exister. »[240] Après sa décision, Azaro continue à voir les esprits et à avoir des visions de l'avenir. Son pouvoir lui permet notamment de comprendre que la séparation entre les deux mondes n'est qu'apparente : les esprits évoluent dans les mêmes espaces que les humains, même s'ils leur demeurent en général invisibles. Azaro les perçoit d'autant mieux lorsqu'il est lui-même dans des états intermédiaires (fièvre, fatigue, faim).[241] L'espace entre-deux que parcourt Azaro est cet espace sur la terre, au milieu des hommes, où le merveilleux et le fantastique peuvent survenir. C'est un espace incertain où tout est encore possible, un espace de gestation qui peut produire des monstres ou des miracles. Un seuil, un espace liminal. Un espace ouvert sur l'Autre avec ses dangers, mais aussi ses richesses. Le Nigéria à naître, qualifié de « nation-abiku » par le père d'Azaro doit aussi apprendre à passer de cette condition d'*abiku* passif, condamné à l'entre-deux dans un infernal cercle de répétitions dénuées de sens, à une condition d'*abiku* actif pour lequel l'entre-deux est source de créativité et de découverte.

Dans *Texaco*, Chamoiseau développe l'idée que si les « nèg-terre' veulent reprendre possession de leur pays, il leur faut investir les interstices, les espaces oubliés par les békés. C'est d'ailleurs le message que le Mentô délivre au jeune Esternome qui envisage de quitter l'Habitation :

> « prendre de toute urgence ce que les békés n'avaient pas encore pris : les mornes, le sec du sud, les brumeuses hauteurs, les fonds et les ravines, puis investir ces lieux qu'ils avaient créés mais dont nul n'évaluait l'aptitude à dénouer leur histoire en nos cent mille histoires. »[242]

Dans l'En-ville la conquête des entre-deux est de toute façon la seule qui s'offre aux esclaves affranchis : « Quand ces bras [les nègres descendus des mornes] s'agglutinèrent en ville, ville de comptoir non productive, ils ne purent être canalisés ni en emplois, ni en logements. Ils durent investir de force les interstices ».[243] Plus loin, Marie-Sophie revient sur ce phénomène :

> « Les gens tombaient encore par grappes de la campagne. Ils s'étaient agglutinés dans les mangroves de Volga-Plage malgré les surveillances du service des domaines, ils avaient achevé de conquérir les pentes de Trénelle, ils avaient pris Pont-de-Chaînes, Le Pavé,

[240] *Ibid.*, p. 623. *FR*, p. 487 : « to have to find or create new roads from this one which is so hungry, this road of our refusal to be. »
[241] Voir Xavier Garnier, « L'invisible dans *The Famished Road* de Ben Okri », art. cit., p. 50-57.
[242] Patrick Chamoiseau, *Texaco*, *op. cit.*, p. 74.
[243] *Ibid.*, p. 300.

> Grosse-Roche, Renéville, l'Ermitage, Le Béro, tout-partout, dans chaque fente de l'En-Ville, chaque trouée, chaque désert d'ordures, d'eau sombre ou de piquants. »[244]

L'interstice est un espace à peine perceptible, faille fragile dans un monde oppressant et donc espace à investir, espace qui peut-être permet la fuite avant que les deux blocs qui le forment ne s'écrasent l'un contre l'autre, n'annihilent ce dernier espace de liberté. C'est réellement un refuge et Derrida a bien montré qu' « entre » pouvait aussi s'écrire « antre »[245]. L'inter est aussi grotte ou caverne, espace secret où se réfugier. Très vite, pour les personnages de Texaco, trouver sa place signifie trouver la faille, l'espace entre-deux, où se glisser afin de partager la vie de l'En-Ville et du monde. D'ailleurs, lorsque Marie-Sophie décide de s'ancrer plus que jamais dans sa terre natale « pour contredire Nelta, [s]'accrocher au pays alors que lui voletait, [s]'ensoucher alors que lui jalousait les nuages, construire alors que lui rêvait »[246], elle cherche désespérément un lieu de cette sorte et, ne parvenant pas à en trouver un, se sent exclue de la société et de l'En-Ville :

> « Mais plus une fente n'était libre sur le Morne Abélard. Les cases se liaient entre elles ; les interstices qui subsistaient provenaient de la descente des eaux, des trous-cacas, des potagers toujours sous braise, du passage des gens, du repoussoir d'un parc-cochon, […] Mais là aussi pas une miche à barrer, tout était fait, tout était pris. Pour la première fois, l'En-ville m'apparaissait comme un bloc hermétique. »[247]

Rien de plus stérile et de plus triste que l'espace plein. La fente, la faille est liberté, mais aussi mystère, poésie. Elle n'est pas seulement un lieu possible pour s'installer, mais aussi un lieu possible pour ne rien installer. Il ne s'agit pas de saturer l'espace, de l'étouffer, il faut au contraire le faire respirer, avoir la possibilité de l'investir comme celle de le laisser libre :

> « Quand une fente de terre demeurait exempte de quoi que ce soit, c'était en fait la coulée d'un chemin, un dégagement creusé du talon dans la pierre, une zone mystérieuse qui avait su déjouer à jamais les emprises, et qui, ouverte au soleil, fonctionnait dans nos entassements comme un poumon vivant, oxygénant les cœurs. »[248]

On peut remarquer également que, si chaque individu, chaque case, cherche un interstice, le quartier de Texaco lui-même est un espace de la faille. Non seulement il s'est installé dans l'un des rares espaces encore libres aux abords de

[244] *Ibid.*, p. 402.
[245] Jacques Derrida, *La dissemination*, Paris, Seuil, « Points/Essais », 1972, p. 260.
[246] Patrick Chamoiseau, *Texaco*, *op. cit.*, p. 352.
[247] *Ibid.*, p. 351-352.
[248] *Ibid.*, p. 409.

l'En-Ville, mais il faut noter en outre que ses habitants, pour y accéder, doivent au début passer par l'entrebâillement de la grille qui protège les réservoirs de gazoline. En effet, Mano Castrador, le gardien, fait mine chaque soir de fermer cette grille pour rassurer le béké propriétaire, mais laisse en réalité une longueur de chaîne permettant le passage des habitants du quartier et de leur matériel. Là encore, le peuple créole fait la preuve de son art de la débrouillardise, trouvant la fracture, la ligne de fuite dans l'univers plan, horizontal de l'administration békée.

Chez Salman Rushdie également, les entre-deux jouent un rôle important. On a déjà évoqué les failles, les « trous » dans lesquels Saleem (*Midnight's Children*) se réfugie pour accéder au monde magique des enfants de minuit. Le panier de Pavarti dans lequel Saleem devient invisible et a le sentiment d'être dans les limbes en est un autre exemple. C'est dans ces espaces entre la vie et la mort, le rêve et la réalité, que Saleem fait les expériences les plus impressionnantes. *The Ground beneath her Feet* explore de manière encore plus systématique que dans les autres romans le motif du passage, de l'entre-deux mondes. Ormus est un être de l'entre-deux, qui d'une certaine manière, partage bien des caractéristiques avec les *abikus* de Ben Okri. Tout d'abord il naît après un jumeau décédé, alors que personne ne l'attend. Il n'est d'ailleurs pas tout à fait certain qu'il soit véritablement le fils des Cama, mais un envoyé « d'un autre monde ». Maria, qui elle vient effectivement d'un monde alternatif, lui dit : « Tu as glissé dans le ventre de ta mère derrière ton frère et ils ont cru que tu leur appartenais. »[249] Quelques heures après sa naissance, Ameer Merchant, le regardant dans sa couveuse, le compare à Blanche-Neige dans son cercueil de verre. La mère d'Ormus, horrifiée par cette prophétie, ne regarde plus alors l'enfant qu'avec méfiance : « Le jour de la naissance de son fils Ormus, un événement déjà ambigu avait été en plus entaché par l'image du cercueil de verre évoqué par Ameer. »[250] Enfant maudit qui révèle des dons magiques (il voyage dans le monde des morts et y entend notamment avec mille et une nuits d'avance les airs à succès qui feront vibrer l'Amérique et le monde entier), il passe sa vie à errer entre plusieurs univers. Ses voyages géographiques (Inde, Angleterre, États-Unis) ne font que redoubler ses voyages entre monde des morts et des vivants. Si cette condition est pleine de souffrances, elle est aussi la condition de sa création.

[249] Salman Rushdie, *La terre sous ses pieds*, *op. cit.*, p. 307. *The Ground beneath her Feet*, *op. cit.*, p. 325 : « You slipped into your mother's womb behind your dead brother and they believed you belonged to them. »
[250] *Ibid.*, p. 41. *GBF*, p. 36 : « Her son Ormus's birthday, already an ambiguous event had been further stained by Ameer's image of glass-coffined death. »

Non seulement dans le sens où ses premiers voyages à la poursuite de Gayomart, le jumeau décédé, lui faisaient découvrir la musique du futur, mais aussi parce qu'après la mort de Vina, tout son art interroge la question du voyage entre les mondes, Vina incarnant alors Eurydice engloutie sous la terre, Ormus devenant Orphée à la recherche de celle qu'il a perdue, mais dont la perte assure l'art.[251]

3.2.2. Les lieux de transit

Les lieux de transit partagent bien des points communs avec les entre-deux, mais sont peut-être plus proches des carrefours. Plutôt que d'entre-deux, il faudrait parler d'entre-multiples. D'une certaine manière, le lieu de transit est plus détaché de ses « rives » que l'entre-deux. L'entre-deux implique un départ et une arrivée, le transit insiste sur la notion de passage…

Dans *Non-lieux*[252], Marc Augé avance que la surmodernité est productrice de non-lieux, c'est-à-dire d'espaces qui n'impliquent pas d'enracinement dans un territoire : chaînes d'hôtels, squats, clubs de vacances, camps de réfugiés, grandes surfaces, aéroports, avions, gares, voitures, etc. Ces espaces, ces non-lieux, sont aussi des lieux transitoires et sont de très fréquents embrayeurs paratopiques des littératures étudiées. Le roman d'Abdourahman Waberi au titre programmatique *Transit* s'ouvre et se ferme sur une scène située dans l'aéroport de Roissy, où des réfugiés en transit attendent de savoir où leur destin va les mener. Roissy, « c'est pas encore vraiment Paris »[253], seulement une salle d'attente vers un ailleurs inconnu. Dans *Balbala*, c'est Djibouti même qui est décrit comme un lieu de transit :

> « 1882. Un navigateur français, Denis de Rivoyre, gagne Obock à bord du Séverin, un bateau à vapeur de sept cents tonneaux. Destination finale : Mascate, capitale du Royaume d'Oman qui règne sur toute l'étendue de l'Océan Indien. Dès cette époque les voyageurs avaient pris la fâcheuse habitude de traverser simplement ce bout de terre non désiré. On ne fait que passer ici. S'arrêter jamais. »[254]

[251] À d'autres moments du roman, c'est Vina qui est associée à Orphée et Ormus à Eurydice. Le mythe est un intertexte essentiel du roman.
[252] Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.
[253] Abdourahman Waberi, *Transit*, *op. cit.*, p. 13.
[254] Abdourahman Waberi, *Balbala*, *op. cit.*, p. 63.

L'hybride ne peut qu'écrire à partir de tels lieux : lieux ouverts, lieux de passage, lieux déterritorialisés. On notera aussi que l'un des recueils de nouvelles de Waberi s'intitule *Rift routes rails*.

Dans *La Belle Créole* de Maryse Condé, Dieudonné décide de rejoindre sa mère dans le monde des morts et pour cela prend la mer avec son bateau, *la Belle Créole*. Parce qu'il n'a pas réussi à trouver sa place dans le monde, il décide de le quitter et choisit pour tombeau un élément mobile et mystérieux : la mer. On retrouve plus tard son bateau, mais jamais son corps.

Dans *In Arcadia* de Ben Okri, le voyage initiatique de Lao et de ses compagnons se résume aux deux tiers à un trajet en train, de la gare de Waterloo à Londres jusqu'à Versailles, avec pour moments clefs, l'attente à la gare de Waterloo, le passage du tunnel sous la Manche avec l'Eurostar et l'interview du conducteur de train français. Les pays traversés ne sont presque pas évoqués et jamais décrits, ce qui compte, c'est bien le passage, vécu par Lao comme une mort, une dissolution de soi et une renaissance :

> « J'ai besoin d'être à nouveau brisé et réduit dans mes composants les plus simples pour être réassemblé comme un magnifique puzzle afin de devenir une image plus agréable de celui que je suis vraiment et de ce que je peux faire. J'apprenais lentement à aimer le thème du voyage. J'espère que ma fuite me ramènera à moi-même, par une nouvelle route, afin de voir ma vie et ses possibilités comme si c'était la première fois. Ainsi ce voyage doit être pour moi une sorte de mort ; la mort de l'ancien moi ; la naissance de quelque chose de neuf, de courageux, d'éclatant et d'inconnu »[255]

L'allusion à l'épreuve de la transition analysée par Wole Soyinka dans son article « The Fourth Stage » ainsi que dans nombre de ses pièces est assez claire. Soyinka, s'appuie sur la conception yoruba selon laquelle le monde des ancêtres, celui des vivants et celui de ceux qui sont à naître coexistent. Non seulement aucun de ces règnes n'est supérieur aux autres, mais il n'existe pas entre eux d'ordre chronologique et il est possible de voyager d'un règne à l'autre. Soyinka se concentre tout particulièrement sur l'expérience du passage, de la transition, qu'il appelle « *the fourth stage* », la quatrième étape. D'après lui, le dieu Ogun est celui qui incarne le mieux cette épreuve, parce qu'il a supporté sa propre dissolution pour frayer une voie aux dieux qui voulaient se réunir aux hommes. Grâce à la force de sa volonté, il a réussi à se reconstituer. Cette expérience de la transition, ce passage est un acte d'*hybris* dans la mesure où le tenter revient à vouloir

[255] Ben Okri, *En Arcadie*, *op. cit.*, p. 50-51. *In Arcadia*, *op. cit.*, p. 32 : « I need to be broken down again into the simplest components and re-assembled like a beautiful jigsaw into a more lovely picture of who I really am and what I can be. »

concurrencer ce que seul un dieu est parvenu à faire. Soyinka a recours à ce motif dans un grand nombre de ses pièces, avec des implications différentes, mais parfois pour faire allusion à l'épreuve des migrants et des postcoloniaux[256]. Okri, sans faire aucune allusion directe à Ogun, a toutefois régulièrement recours, comme dans le passage ci-dessus, aux images associées à l'épreuve de la transition : la dissolution de soi est toujours une étape importante de l'initiation que vivent les personnages. La transition d'un moi à un autre qui permet l'avènement de l'art (l'épreuve de la transition est chez les personnages d'Okri toujours un chemin vers l'accomplissement artistique) évoque bien sûr, sans s'y restreindre, la transition entre plusieurs mondes que doit vivre l'hybride. La paratopie de l'hybride s'appuie entre autres sur des embrayeurs comme les lieux de transit.

Dans *The God of Small Things*, les moyens de transport jouent aussi un rôle important, mais surtout dans le sens où ils représentent des départs manqués ou des séparations douloureuses. Estha et Rahel tout d'abord ont failli naître dans un bus et sont persuadés que, si cela était arrivé, ils auraient pu toute leur vie voyager gratuitement en bus. Mais le bus ne sera pas le moyen de liberté qu'il aurait pu être et jouera un rôle sinistre : le souvenir du retour en bus à Ayemenem après qu'Ammu a tenté en vain de sauver Velutha par son témoignage au poste de police de Cochin marque les enfants pour toujours : « le souvenir bien plus terrible qui l'obsédait. *Une odeur de métal froid, celle des barres d'un autobus qui ont laissé leur relent métallique sur les mains du receveur.* »[257] Un chapitre du roman s'intitule « Cochin : les kangourous de l'aéroport », un autre « Cochin : la gare centrale », un troisième « Le train postal de Madras » soulignant ainsi l'importance de ces motifs. Un grand nombre d'événements clefs ont lieu soit dans les transports, soit dans des gares ou des aéroports. Ainsi, la manifestation au cours de laquelle Rahel aperçoit Velutha (premier pas vers sa condamnation) surprend la famille qui se rend en voiture à Cochin et a dû s'arrêter à un passage à niveau. C'est dans un train de l'État de New York que Rahel, des années plus tard, retrouve un souvenir mystérieux lié à cette journée qui va l'aider à reconstituer les évènements du passé. À l'aéroport de Cochin, la famille Ipe vient

[256] Ainsi dans *Death and the the King's Horseman*, Elesin qui s'est préparé toute sa vie à vivre l'épreuve de la transition échoue, alors que son fils Odunle, qui a connu l'exil et le déracinement et devrait « logiquement » être plus éloigné de l'état d'esprit nécessaire à l'épreuve, l'accomplit. (Wole Soyinka, *Death and the King's Horseman*, London, Methuen, 1975.)

[257] Arundhati Roy, *Le dieu des petits riens*, *op. cit.*, p. 109. *The God of Small Things*, *op. cit.*, p. 72 : « the other, more terrible thing that haunted her. *A sourmetal smell, like steel bus-rails, and the smell of the bus conductor's hands from holding them.* » En italiques dans le texte.

attendre Sophie et Margaret. Rencontre qui cristallise le statut inférieur des jumeaux dans la famille. Mais l'aéroport est aussi le lieu où arrivent les émigrés qui reviennent en vacances au pays : « Leurs familles étaient venues les attendre. Depuis le fin fond du Kérala. Après d'interminables voyages en car. »[258] Ces voyageurs, en avion ou en bus, que l'amour fait se retrouver à l'aéroport, découvrent souvent là que les distances ont ouvert en eux des fissures : « Quand les Longs Voyages en Car et les Séjours sur Place à l'Aéroport se retrouvaient nez à nez avec l'amour et un soupçon de honte, de petites lézardes s'ouvraient, qui ne feraient que s'élargir ».[259] L'aéroport n'est pas le lieu de rencontre qu'il promet d'être. De même que les émigrés de retour et leurs familles voient des lézardes s'élargir entre eux, Sophie annonce la non-rencontre qui va avoir lieu en disant « *hello, wall* » au lieu de « *hello, all* » (littéralement « bonjour mur » au lieu de « bonjour tout le monde », non traduit dans la version française). Si l'aéroport est une déception, les trains et les gares sont liés aux tragédies : le train qui oblige la Plymouth à attendre la manifestation au passage à niveau causera indirectement la mort de Velutha, en déchaînant la colère de Baby Kochamma contre lui. Le train postal de Madras est celui qui emmène Estha loin de Rahel et d'Ammu après le drame. La gare de Cochin est le lieu des adieux et des dernières fois : Estha ne reverra jamais sa mère. En même temps ces lieux sont porteurs d'une forte charge mémorielle comme si leur effervescence permettait aux souvenirs de ressurgir. Estha, après avoir été renvoyé chez son père, semble s'être fossilisé et même avoir mis à distance tous ses souvenirs. Pourtant le retour de Rahel provoque en lui des troubles : « Mais elle avait apporté avec elle le bruit des trains qui passent, l'ombre et la lumière qui vous enveloppent tout à tour quand vous êtes assis côté fenêtre. »[260] Le souvenir des trains, puis celui de la gare de Cochin et des adieux ramènent en vagues les lambeaux de mémoire. Le seul moyen de transport qui semblait pouvoir offrir l'évasion et la rencontre (alors que les trains et les avions ne proposent que des séparations, qu'ils partent où qu'ils arrivent), c'est le bateau des jumeaux : bateau pour affronter les interdits, bateau des rencontres amoureuses, bateau de la complicité avec Velutha. Mais finalement lui aussi se révèle trop faible pour supporter tous les rêves qui lui sont

[258] *Ibid.*, p. 191. *GST*, p. 138 : « Their families had come to meet them. From all over Kerala. On long bus journeys. »
[259] *Ibid.*, p. 194. *GST*, p. 140 : « When long bus journeys, and overnight stays at the airport, were met by love and a lick of shame, small cracks appeared, wish would grow and grow »
[260] *Ibid.*, p. 33. *GST*, p. 14-15 : « But with her she had brought the sound of passing trains, and the light and shade that fall on you if you have a window seat. »

liés et coule, emportant avec lui Sophie Mol. Chez Arundhati Roy, les lieux de transit ne représentent jamais que des occasions manquées. Alors qu'ils promettent les rencontres ou d'autres horizons, ils n'offrent que des fissures et des blessures.

Dans les romans de Rushdie, avions, trains et voitures sont bien souvent les lieux du fantastique et des métamorphoses. Dans *The Satanic Verses*, le Jumbo Jet Bostan explose en vol à la suite d'un attentat suicide, laissant Saladin et Gibreel accomplir une chute qui est une chute du Paradis (Bostan est le nom d'un des Paradis de l'Islam) et le moment d'une métamorphose. Ayant accompli là une sorte de cycle de mort/renaissance, ils vont découvrir qu'ils possèdent désormais des caractéristiques angéliques pour Gibreel et démoniaques pour Saladin. Déjà dans l'avion, Saladin s'était rendu compte d'une métamorphose : son masque d'Anglais « commilfaut » avait commencé à se fissurer et des expressions bombayotes s'étaient glissées dans son anglais policé. Les trains et les métros sont également des lieux très présents, souvent scène d'événements fantastiques : la rencontre de Gibreel avec l'illuminé Maslama dans le train, la course-poursuite de Gibreel et Rekha dans le métro de Londres. Dans *The Ground beneath her Feet*, le départ d'Ormus de Bombay vers Londres est comparé à une métamorphose : « Alors que l'avion décolle de sa terre natale, son cœur s'élève lui aussi, il mue, il se débarrasse de sa vieille peau sans se poser de questions, traverse cette frontière comme si elle n'existait pas, comme un Protée, comme un serpent. »[261] Pendant le vol, Ormus a l'impression que l'avion traverse une membrane invisible entre deux mondes, membrane qui, lorsqu'elle cède, révèle au jeune homme une fente dans le ciel :

> « Et quand il franchit cette frontière invisible, il voit la déchirure dans le ciel, et pendant un instant de terreur il aperçoit des miracles par cette fente, des visions pour lesquelles il ne trouve pas de mot, les mystères au cœur des choses, comme les mystères d'Eleusis, indicibles, clairs. [...] La personne qui arrive n'est pas celle qui est partie, pas exactement. Il a traversé un fuseau horaire, il est allé du passé éternel du début de la vie vers le présent stable de l'âge adulte, le temps du présent qui deviendra une sorte différente de prétérit, le passé de l'absence, quand il mourra. »[262]

[261] Salman Rushdie, *La terre sous ses pieds*, *op. cit.*, p. 238. *The Ground beneath her Feet*, *op. cit.*, p. 250 : « As the plane lifts from his native soil, so his heart lifts also, he sheds his old skin without a second thought, crosses that frontier as if it didn't exist, like a shapeshifter, like a snake. »
[262] *Ibid.*, p. 241. *GBF*, p. 253 : « And as he passes that unseen frontier he sees the tear in the sky, and for a terror-stricken instant glimpses miracles through the gash, visions for which he can find no words, the mysteries at the heart of things, Eleusinian, unspeakable, bright. [...] The person who arrives won't be the one who left, or not quite. He has crossed a time-zone, moved from the eternal

Ormus en route vers son destin de star de la musique est lui-même comparé à un « avion prêt à décoller »[263]. Ses années en Angleterre ne sont qu'une transition, le but d'Ormus est l'Amérique, le pays où tous les gens viennent d'ailleurs. Sur l'Angleterre, il a composé une chanson intitulée « Tar Baby » : « C'est bizarre. Vous arrivez pour une raison quelconque, vous êtes simplement de passage, en route vers le reste de votre vie, mais faites attention ou vous y resterez empêtré pendant des années. »[264] En même temps cette pause, cette transition, est celle pendant laquelle il commence véritablement sa carrière de chanteur. C'est alors qu'il tente de se rendre digne de celle qu'il aime et qu'il ne retrouvera que pour partir vers l'Amérique. À la fin de son séjour en Angleterre, c'est encore un moyen de transport, cette fois une voiture, qui ouvre à Ormus une vision vers un autre monde. En effet, c'est après un accident de voiture qui le plonge dans le coma pendant trois ans qu'Ormus devient capable de voir et de vivre simultanément dans deux mondes.

Dans les romans de Naipaul, les lieux de transit ont souvent quelque chose de répulsif, d'inquiétant, mais sont incontournables pour celui qui veut devenir un créateur. Willie Chandran, dans *Half a Life* et *Magic Seeds*, semble prisonnier de la transition, toujours au milieu de quelque chose qu'il serait incapable d'achever,comme coincé dans une métamorphose n'aboutissant pas. Dans *Magic Seeds*, toujours habité par un rêve de complétude et d'ancrage, il se met à compter les lits dans lesquels il dort, mais son séjour dans la jungle et ses nombreux déplacements lui font perdre le dernier fil qui le rassurait :

> « Willie avait depuis belle lurette renoncé à dénombrer les lits dans lesquels il avait couché. L'Inde de son enfance et de son adolescence ; les trois années de tourments à Londres, en tant qu'étudiant selon son passeport, mais en réalité à la dérive, voulant s'éloigner de ce qu'il avait été, sans savoir où il allait ni quelle forme sa vie pourrait prendre ; puis les dix-huit années en Afrique, dissipées et sans but, à mener l'existence de quelqu'un d'autre. Les lits de ces années-là, il pouvait tous les dénombrer, et cet inventaire lui procurait une singulière satisfaction, lui prouvait que malgré sa passivité sa vie pesait un certain poids ; quelque chose s'était développé autour de lui. Mais l'Inde de son retour l'avait terrassé. Il n'y discernait aucune logique, aucune trajectoire. Ce retour était mû par l'idée d'agir enfin, l'idée de prendre réellement sa place dans le monde. Or, il s'était mis à flotter dans un monde plus fantasmagorique que jamais. »[265]

---

past of early life into the constant now of adulthood, the tense of presence, which will become a different kind of preterit, the past of absence, when he dies. »

[263] *Ibid.*, p. 256, *GBF*, p. 270 : « a jet aircraft, ready to fly ».

[264] *Ibid.*, p. 262. *GBF*, p. 276 : « It's uncanny. You arrive for whatever reason, just passing through en route to the rest of your life, but watch out, or you'll get stuck for years. »

[265] V.S. Naipaul, *Semences magiques*, *op. cit.*, p. 155. *Magic Seeds*, *op. cit.*, p. 155-156 : « Willie had long ago given up counting the beds he had slept in. The India of his childhood and adolescence; the three worried years in London, a student, as his passport said, but really only a

Willie, d'une certaine manière, est pris dans un courant d'événements qui pourrait constituer une épreuve de transition, mais qu'il ne fait que subir sans jamais vraiment essayer d'en faire quelque chose. Le transitoire n'est pour lui que source d'insatisfaction et d'incertitude, une fatalité. Et pourtant pour l'hybride, c'est à partir des lieux de transit qu'il faudra écrire. Le conseil de son ami Roger dans *Half a Life* va dans ce sens :

> « Je sais que, selon le grand homme dont tu portes le nom et qui est un ami de ta famille, une nouvelle doit avoir un début, une partie centrale et une fin. Mais en réalité, à bien y réfléchir, la vie n'est pas comme ça. La vie n'a pas un début en bonne et due forme, ni une fin ordonnée. La vie progresse sans arrêt. On devrait commencer au milieu, finir au milieu et tout devrait s'arrêter là. »[266]

L'écriture ne devrait que se consacrer au flux, pas aux rives qui l'encadrent. Si Willie Chandran avait su se débarrasser de son obsession des débuts et des fins, d'un ancrage dans un lieu, il aurait peut-être pu devenir un véritable écrivain (il en avait les talents et a même eu un petit succès avec un recueil de nouvelles, mais n'a jamais su se remettre à écrire, trop obsédé de sa condition transitoire). Ralph Singh, dans *The Mimic Men*, a au contraire réussi à adopter le transit comme véritable lieu de l'écriture, puisque c'est depuis une chambre d'hôtel anonyme (mais dans laquelle il apprend à se sentir chez lui) qu'il écrit ses mémoires.

Dans *Allah n'est pas obligé*, Birahima est aussi en transit. Ayant perdu son origine (sa mère est morte) et poursuivant un but incertain (retrouver une tante qui se déplace elle aussi), Birahima erre de camps de guérilleros en camps de réfugiés et voit effectivement ses certitudes et ses croyances anéanties. Mais pour Kourouma, cette errance est une fatalité et certainement pas une source de libération. Pourtant, en dépit du profond pessimisme de l'œuvre, c'est de cet espace que peut naître le roman et c'est au cours d'un trajet en voiture que Birahima raconte ses histoires. Espace inconfortable s'il en est, l'espace du transit est de toute façon le lieu d'énonciation incontournable.

---

drifter, willing himself away from what he had been, not knowing where he might fetch up and what form his life would take ; then the eighteen years in Africa, fast and purposeless years, living somebody else's life. He could count all the beds of those years, and the counting would give him a strange satisfaction, would show him that for all his passivity his life was amounting to something; something had grown around him. But he had been undone by the India of his return. He could see no pattern, no thread. He had returned with an idea of action, of truly placing himself in the world. But he had become a floater, and the world had become more phantasmagoric than it had never been. »

[266] V.S. Naipaul, *La moitié d'une vie*, *op. cit.*, p. 91. *Half a Life*, *op. cit.*, p. 83 : « I know your great namesake and family friend says that a story should have a beginning, a middle and an end. But actually, if you think about it, life isn't like that. Life doesn't have a neat beginning and a tidy end. Life is always going on. You should begin in the middle, and it should all be here.»

Parce que l'hybride ne peut se définir ni par une origine, ni par une terre d'enracinement stable, ni par une direction claire, parce qu'il est une créature de l'entre-deux et de la transition, son espace est le « milieu » au sens où l'entendent Deleuze et Guattari :

> « C'est que le milieu n'est pas du tout une moyenne, c'est au contraire l'endroit où les choses prennent de la vitesse. Entre les choses ne désigne pas une relation localisable qui va de l'une à l'autre et réciproquement, mais une direction perpendiculaire, un mouvement transversal qui les emporte l'une et l'autre, ruisseau sans début ni fin, qui ronge ses deux rives et prend de la vitesse au milieu. »[267]

L'hybride ne saura jamais d'où il vient et ne sait pas toujours où il va, mais ce qu'il a à offrir, c'est l'expérience de son errance, c'est l'aventure de son entre-deux rives. Comme le nageur décrit par Michel Serres dans *Le Tiers-Instruit*,[268] l'hybride qui évolue dans l'entre-deux est le lieu même d'une expérience de connaissance et de découverte. Connaissance de soi, mais aussi découverte de l'autre, en effet, il s'agit aussi d'« instaurer un entre-deux pour faire place au tiers. »[269] Cette expérience, qu'elle prenne la forme de l'errance, de la dérive ou de la course, est de toute façon une expérience du voyage.

3.3. « *Routes versus Roots* »

L'espace ne peut plus être compris comme un paysage fixe dans lequel se déroulerait la vie d'un individu ou d'un groupe, il est mouvant, fluide, changeant au gré des déplacements qui y sont effectués. Cette perspective correspond à celle d'Appadurai qui partant du terme *landscape* (paysage), le décline en *ethnoscape*, *mediascape*, *technoscape*, *ideoscape*, etc. L'accent est résolument mis sur les flux. Les biographies mêmes de Naipaul, Condé ou Rushdie s'inscrivent dans des *ethnoscapes* :

> « Par *ethnoscape*, j'entends le paysage formé par les individus qui constituent le monde mouvant dans lequel nous vivons : touristes, immigrants, réfugiés, exilés, travailleurs invités et d'autres groupes et individus mouvants constituent un trait essentiel du monde qui semble affecter comme jamais la politique des nations (et celle qu'elles mènent les unes vis-à-vis des autres). »[270]

[267] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux, op. cit.*, p. 37.
[268] Michel Serres, *Le Tiers-Instruit*, Paris, François Bourin, 1991.
[269] Daniel Sibony, *Entre-deux, l'origine en partage*, *op. cit.*, p. 77.
[270] Arjun Appadurai, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, *op. cit.*, p. 69.

Il ne s'agit plus d'histoires d'exils individuels, mais bien de vastes mouvements qui laissent leur marque sur l'imaginaire de peuples entiers, y compris chez les individus qui ne se déplacent pas eux-mêmes.

Ulrich Beck, dans *Was ist Globalisierung ?*, insiste lui aussi sur l'éclatement des appartenances spatiales et évoque, entre autres, un phénomène qu'il appelle « *Ortspolygamie* » (la polygamie du lieu), phénomène qui concerne directement un grand nombre d'auteurs postcoloniaux : Rushdie, Naipaul, Condé, mais aussi Waberi, Okri et dans une moindre mesure peut-être, Kourouma. Chamoiseau et Roy sont les deux auteurs du corpus dont il serait difficile de dire qu'ils sont « mariés » à plusieurs lieux. De façon apparemment logique, l'œuvre de Chamoiseau est effectivement marquée par un rêve – problématique cependant – d'enracinement. Toutefois, cela n'est pas le cas du roman d'Arundhati Roy dans lequel la maison d'Ayemenem, dont Cynthia Carey dit qu'elle est le personnage principal du roman[271], ne sert que d'insatisfaisant et douloureux point de repère pour des personnages errant en quête d'une place dans le monde.

Ulrich Beck, comme la plupart des théoriciens de la mondialisation, affirme qu'aujourd'hui, de plus en plus de gens connaissent cette situation de vivre entre plusieurs lieux, non seulement par contrainte, mais aussi par choix. Cette situation entraîne bien sûr une plus grande sensibilité aux phénomènes de la mondialisation : « La polygamie transnationale des lieux, le fait d'être marié à plusieurs lieux appartenant à différents mondes – c'est-à-dire la porte par laquelle pénètre la globalité dans la vie personnelle – conduit à la globalisation de la biographie. »[272] Comme Appadurai, il constate le décollement de l'identité et du territoire : « La vie personnelle n'est plus une vie liée à un lieu, établie, sédentaire. C'est une vie "en voyage" (au sens propre et au sens figuré), une vie-nomade. »[273] Le rapport au lieu de l'hybride postcolonial s'inscrit donc dans une problématique globale. C'est l'un des domaines où la pertinence de la catégorie « postcoloniale » s'efface devant un phénomène qui est lié à l'impérialisme, mais le dépasse.

Dans les romans de tous les auteurs étudiés et de manière particulièrement insistante dans ceux des « *Ortspolygamen* », des « polygames du lieu », le

[271] Cynthia Carey, « The Architecture of Place in *The God of Small Things* », in Carole et Jean-Pierre Durix (dir.), *Reading Arundhati Roy's The God of Small Things*, *op. cit.*, p. 102.
[272] Ulrich Beck, *Was ist Globalisierung? op. cit.*, p. 129 : « Transnationale Ortspolygamie, das Verheiratetsein mit mehreren Orten, die verschiedenen Welten zu gehören: das ist das Einfallstor der Globalität im eigenen Leben, führt zur Globalisierung der Biographie. » Ma traduction.
[273] *Ibid.*, p. 129 : « Das eigene Leben ist kein ortseingebundenes mehr, kein gesetztes, kein seßhaftes Leben. Es ist ein Leben 'auf Reisen' (im direkten und übertragenen Sinn), ein Nomaden-Leben » Ma traduction.

voyage, qui peut être itinéraire, parcours ou errance, est le véritable espace de l'hybride.

Ainsi, alors que dans *Midnight's Children* (souvent considéré comme le « roman de l'Inde » de Rushdie[274]), l'espace exploré était celui de la nation, dans *The Moor's last Sigh*, Moraes, lui dépasse toutes frontières nationales. Dans les premières lignes du roman, le héros inscrit son histoire dans le paysage espagnol :

> « [...] moi je suis dans un pays lointain avec la mort sur mes talons et leur histoire à la main, une histoire que j'ai crucifiée sur un portail, une clôture, un olivier, que j'ai éparpillée dans ce paysage de mon dernier voyage, l'histoire qui me montre du doigt. Dans ma fuite, j'ai fait du monde ma carte personnelle, je l'ai surchargée d'indications, tacheté de x qui conduisent au trésor de moi-même. Quand ceux qui me traquent auront suivi ma piste, ils me trouveront en train d'attendre, résigné, à bout de souffle, prêt. *Je suis debout ici. Je ne pouvais faire autrement*. »[275]

Moraes affirme sa place (« je suis debout ici ») au terme de nombreux voyages. L'espace à déchiffrer et à comprendre n'est plus celui auquel serait confronté le colonisé en quête d'harmonie avec la terre où il vit, mais celui du voyage du parcours. « Je suis ici » équivaut alors à « j'ai fait ce parcours ». En reprenant l'opposition proposée par Paul Gilroy, on peut dire que les racines (« *roots* ») laissent la place aux chemins (« *routes* »).

Dans les romans de Maryse Condé, les voyages dessinent un vaste espace qui est celui de la diaspora noire. Guadeloupe, mais aussi Jamaïque, France (régulièrement évoquée, mais finalement peu décrite), Afrique de l'Ouest, mais aussi Afrique du Sud, États-Unis et même Colombie et Pérou. Les personnages parcourent le monde en quête d'une place et concluent souvent à leur enracinement dans le déplacement même :

> « — Tu es comme les nomades. Ton toit, c'est le ciel au-dessus de ta tête.
> Ne sommes nous pas tous des nomades ? N'est-ce pas la faute au foutu siècle de turbulence dans lequel nous vivons ? À vingt-six ans, ma mère a pu décider :
> — Je ne quitterai jamais la Guadeloupe !

---

[274] *Midnight's Children*, bien qu'étant effectivement d'abord concerné par la problématique nationale, annonce toutefois déjà l'importance d'un certain imaginaire de la mondialisation. Voir Myriam Louviot, « *Midnight's Children*: 'India's Novel' in the Light of Globalization », in Jean-Pierre Durix (dir.), The *Global and the Particular in the English-Speaking World*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, « Kaléidoscopes », 2002, p. 43-52.

[275] Salman Rushdie, *Le dernier soupir du Maure*, *op. cit.*, p. 16. *The Moor's last Sigh*, *op. cit.*, p. 3 : « [...] I in a far-off country with death at my heels and their story in my hand, a story I've been crucifying upon a gate, a fence, an olive-tree, spreading it across this landscape of my last journey, the story which points to me. On the run, I have turned the world into my pirate map, complete with clues, leading X-marks-the-spottily to the treasure of myself. When my pursuers have followed the trail they'll find me waiting, uncomplaining, out of breath, ready. *Here I stand. Couldn't've done it differently*. » En italiques dans le texte.

L'aurais-je souhaité que je n'aurais jamais pu l'imiter. »[276]

Tous les romans de l'auteure ont pour sujet le déplacement. Soit que les voyages informent l'intrigue (*En attendant le bonheur*, *Ségou*, *Desirada*, *Célanire cou-coupé*), soit que des personnages dans un lieu clos rêvent de partir (*Traversée de la mangrove*, *La Belle Créole*, *Une saison à Rihata*). Cette importance de la mobilité se traduit également par un lexique qui ne se focalise pas sur une opposition entre français et créole (l'élément créole est chez Maryse Condé d'ordre essentiellement anecdotique), mais multiplie les emprunts à de nombreuses langues (en fonction des lieux où se déroule l'intrigue). *Célanire cou-coupé* contient ainsi un glossaire divisé en trois parties : « mots africains », « mots et expressions créoles », « mots espagnols ».

Jean-Christophe Delmeule écrit que les livres de Waberi « dérivent le nomadisme vers l'exil et l'exil vers l'errance, ou l'inverse, déconstruisant ainsi des différences et des séparations dans une écriture du trouble. »[277] Il est certain que les romans, comme les nouvelles et les poèmes de Waberi sont principalement concernés par le dé-placement sous ses diverses formes, au point que les intrigues s'effacent souvent au profit d'une dislocation formelle et d'une certaine errance des textes eux-mêmes. En effet, certains éléments peuvent se répéter d'un texte à l'autre. Ainsi le chapitre 9 de *Balbala* est-il repris dans le recueil de « nouvelles » (la qualification même de nouvelles serait à discuter) *Rift routes rails* (« Partir »). Le titre du recueil de poèmes *Les nomades, mes frères, vont boire à la Grande Ourse* apparaît également dans *Balbala*. Les titres d'un certain nombre de textes sont également très évocateurs : *Transit*, *Rift routes rails*, *Les nomades, mes frères, vont boire à la Grande Ourse*, *Cahier nomade*, *L'œil nomade*. À cela s'ajoute une intertextualité internationale largement exhibée et qui, entre autres, invoque fréquemment des écrivains voyageurs tels Nicolas Bouvier, Arthur Rimbaud ou Henry de Monfreid. Comme cela a déjà été dit plus haut, l'écrivain est défini comme un apatride, un exilé par nature (« les errants, les apatrides que sont les véritables créateurs »[278]).

Les romans de Ben Okri définissent également une scène d'énonciation caractérisée par le déplacement. Tous relatant des quêtes initiatiques, il n'est pas

[276] Maryse Condé, *Histoire de la femme cannibale*, *op. cit.*, p. 265.
[277] Jean-Christophe Delmeule, « Trois littératures de l'Océan Indien : les violences poétiques d'Ananda Devi, d'Abdourahman Waberi et de Jean-Luc Raharimanana », in Lieven d'Hulst et Jean-Marc Moura (dir.), *Les études littéraires francophones : état des lieux*, *op. cit*., p. 269.
[278] Abdourahman Waberi, *Transit*, *op. cit.*, p. 57.

étonnant que le voyage en soit souvent l'élément central. La trilogie d'Azaro, comme en témoignent le titre du premier volume (*The Famished Road*) ainsi que de nombreuses allusions, est construite autour du motif de la route, motif particulièrement complexe et ambivalent[279]. La route qui peut être un symbole de la conquête prend dans les romans d'Okri de multiples autres significations. Elle est certainement aussi un écho à la route qu'Ogun fraye à travers le chaos pour que les Dieux et les hommes puissent communiquer (route de la connaissance, route qui unit le monde matériel et le monde spirituel, elle incarne l'épreuve de la transition telle que la définit Wole Soyinka[280]). On peut aussi y lire une métaphore de la quête intérieure et de la progression vers un plus haut degré de connaissance et de réalisation, (elle est un labyrinthe habité de multiples minotaures) ainsi qu'une allusion à l'« *African Way* » dont parle Ayi Kwei Armah dans *Two Thousand Seasons*.[281] La route est avide, assoiffée de sang, mais aussi généreuse en révélations. Labyrinthe, elle ramène parfois d'elle-même Azaro chez ses parents. Route du progrès ou de la déperdition, elle est le lieu mobile, multiple et sujet aux métamorphoses qui correspond sans doute le mieux à l'hybride, avec sa violence, sa créativité, ses incertitudes, ses contradictions. Dans *Astonishing the Gods*, le héros qui erre à travers le monde en quête d'invisibilité affronte des paysages et des chemins qui possèdent les mêmes qualités. *In Arcadia* met en scène le voyage d'une équipe de tournage de Londres à Versailles, puis au Louvre. Le roman relate, bien plus qu'une aventure, la transformation d'une fuite[282] en quête, la métamorphose d'un voyage géographique (en fin de compte assez limité) en un voyage intérieur. Le dé-placement physique n'est qu'un prétexte pour un autre voyage qui doit permettre de lutter contre le sentiment d'exil intérieur :

> « J'espère que ma fuite me ramènera à moi-même, par une nouvelle route, afin de voir ma vie et ses possibilités comme si c'était la première fois. Ainsi, ce voyage doit être pour moi

[279] Voir Mariaconcetta Costantini, *Behind the Mask, op. cit*., p. 166-172 et Brenda Cooper, *Magical realism in West African Fiction. Seeing with a Third Eye*, London, Routledge, 1998, p. 69-70.
[280] Voir Wole Soyinka, « The fourth stage », *Myth, Literature and the African World*, *op. cit.*, p. 140-160.
[281] À ce sujet, voir Mariaconcetta Costantini, *Behind the Mask*, *op. cit.*, p. 170.
[282] Ben Okri, *En Arcadie*, *op. cit.*, p. 14 : « Tout ce que nous voulions, c'était retravailler, reprendre la route, partir loin de tous les problèmes […] Nous voulions seulement fuir » *In Arcadia*, *op. cit.*, p. 5 : « All we wanted was to work again, to be on the road again, away from all the problems […]. We just wanted to get away ».

> une sorte de mort ; la mort de l'ancien moi ; la naissance de quelque chose de neuf, de courageux, d'éclatant et d'inconnu. »[283]

Flowers and Shadows, *The Landscapes Within* et *Dangerous Love* décrivent surtout des voyages intérieurs mais accordent aussi une place certaine aux voyages géographiques. Ainsi, le départ d'Omovo pour la ville de B. dans *The Landscapes within* et *Dangerous Love* est une étape également essentielle de son développement en tant qu'artiste.

Édouard Glissant insiste sur l'importance de l'errance et de la dérive pour appréhender l'espace sans le coloniser. S'inspirant des théories de Deleuze et Guattari, il oppose deux notions, celle de nomadisme en flèche et celle de nomadisme circulaire :

> « Ainsi du nomadisme circulaire : il vire à mesure que des parts de territoire sont épuisées, sa fonction est de garantir par cette circularité la survie du groupe. Nomadisme des peuples qui se déplacent dans les forêts, des communautés Arawaks qui naviguaient d'île en île dans la Caraïbe, des engagés agricoles qui pérégrinent de ferme en ferme, des gens du Cirque tournant de village en village, tous mus par un mouvement déterminé où ni l'audace ni l'agression n'ont de part. Le nomadisme circulaire est une forme non intolérante de la sédentarité impossible. Opposons lui le nomadisme envahisseur, celui des Huns par exemple ou des Conquistadores, qui a pour but de conquérir des terres, par extermination de leurs occupants. Ce nomadisme n'est ni prudent, ni circulaire, il ne ménage pas ses effets, c'est une projection absolue vers l'avant : un nomadisme en flèche. […] Le nomadisme en flèche est un désir dévastateur de sédentarité. »[284]

Le nomadisme circulaire qui devrait être un rapport au territoire idéal relève d'une forme d'« errance enracinée »[285], c'est-à-dire une errance qui se fait en fonction de la terre, de ce qu'elle offre, en en respectant les limites, une errance qui suppose une certaine harmonie avec la terre.

Même si les romans de Chamoiseau mettent un peu plus l'accent sur l'enracinement que sur l'errance, on y retrouve des traces des conceptions glissantiennes. Peut-être pourrait-on parler, plutôt que d' « errance enracinée », d'enracinement habité par l'errance. Dans *L'esclave vieil homme et le molosse*, le roman ne raconte ni vraiment l'histoire de l'esclave, ni celle du molosse, mais plutôt celle de la course dans laquelle ils s'affrontent. Le marqueur de paroles avoue sa fascination non pour le sens, le but de cette course, mais pour sa beauté

[283] *Ibid.*, p. 51. *IA*, p. 32 : « I hope my escape leads me back to myself, by a new route, so that I can see my life and its possibilities as if for the first time. And so this journey must be a sort of dying for me; a dying of the old self; a birth of something new and fearless and bright and strange. »
[284] Édouard Glissant, *Poétique de la relation*, *op. cit.*, p. 24.
[285] *Ibid.*, p. 49. Glissant utilise l'expression à propos de Saint-John Perse et dans un sens un peu différent, mais il me semble qu'elle caractérise très bien l'aspiration paradoxale de Glissant, ainsi d'ailleurs que de Chamoiseau (voir plus loin) : trouver un rapport à la terre qui garde quelque chose de l'enracinement, mais sans la fixité que cela suppose.

intrinsèque : « Mais mon bonhomme aurait pu aussi *courir tout simplement*. Une belle course, toute signifiante de sa très simple beauté, et ouverte à l'infini sur elle. »[286] En même temps cette course se veut en quelque sorte lieu de mémoire et donc fondatrice d'identité, d'appartenance. Dans *Texaco*, Marie-Sophie impose son idéal du quartier Texaco, mais vit deux histoires d'amour avec des hommes obsédés par le mouvement. Le premier, Nelta, rêve de partir et collectionne les cartes postales et les images de pays lointains. Possédé « de cette envie de tout voir, d'éprouver l'impossible, de se sentir disséminé dans l'infini du monde, dans plusieurs langues, dans plusieurs peaux, dans plusieurs yeux, dans la terre relié »[287], Nelta est certainement l'un des personnages les plus attachants du roman, mais aussi (et seulement) un doux-rêveur qui finit par abandonner sa compagne dans le combat pour une place sur « sa » terre. Le second, Arcadius, est un *driveur* qui ne cesse de courir à travers le pays et remonte le cours des fleuves en quête d'une « source » identitaire.[288] Chamoiseau, très conscient des bouleversements du rapport à l'espace, plutôt que d'embrasser l'instabilité et la dé-location, préfère rêver d'une réconciliation avec le « pays ». Pour cela, reprenant une opposition développée par Édouard Glissant, il propose de choisir le lieu contre le territoire :

> « Le lieu est ouvert et se construit en éventualité, tandis que le territoire est fermé et perdure en se répandant en légitimité. Le lieu est opaque, le territoire est transparent. Le lieu est une spirale, le territoire est linéaire. Le lieu construit son langage dans toutes les langues possibles, il est depuis toujours multilingue, le territoire n'autorise généralement qu'une langue et lorsqu'il y a deux langues sur le territoire, les principes d'organisation sont des principes monolingues. Le lieu répercute des échos, le territoire transporte un modèle. […] Le lieu vit en réseaux, le territoire dispose d'un centre et de périphéries. Le lieu vit de la poétique de la diversité, le territoire s'oppose à la pensée de l'unique. […] »[289]

Dans *Biblique des derniers gestes*, Déborah-Nicol et Balthazar passent des journées entières à tenter de localiser sur une mappemonde les lieux où des êtres de perfection comme Sarah pourraient vivre. Leur quête leur fait découvrir que tous les lieux « réels », toutes les sociétés ont des imperfections. Comme on l'a vu précédemment, l'exploration du territoire, armée des signes de la conquête (la

[286] Patrick Chamoiseau, *L'esclave vieil homme et le molosse*, *op. cit.*, p. 147.
[287] Patrick Chamoiseau, *Texaco*, *op. cit.*, p. 344.
[288] Balthazar dans *Biblique des derniers gestes*, a parcouru la planète, participant à toutes les luttes révolutionnaires du monde, avant de revenir sur son île pour y comprendre enfin la vanité de son entreprise et la valeur supérieure d'un combat qui prenne ses racines dans sa terre d'origine.
[289] Patrick Chamoiseau in Catherine Détrie, (dir.), *Poétiques du divers*, Montpellier, Praxiling, « Le Fil du discours », 1998, p. 34.

mappemonde est peu à peu criblée d'épingles, de flèches et d'indications), est un échec. Déçus, ils décident d'entreprendre la démarche inverse :

> « Il valait mieux, lui dit-il, *imaginer tous les refuges possibles*, les décrire avec soin, et à partir de cette liste tenter de les situer sur la petite mappemonde. *En inventant des lieux, trouver le deuxième monde caché dans ce monde-ci !* C'est ainsi que naquit ce petit cahier, à couverture rouge, qu'ils intitulèrent : *Livret des Lieux du deuxième monde*, et qu'ils remplirent page après page au fil de leurs recherches, de leurs délires et de leurs déductions. »[290]

Ces lieux possèdent de nombreuses propriétés, mais parmi les traits qu'ils ont en commun, on note l'importance d'une acceptation du mouvement et de l'errance, mais qui ne signifierait ni quitter le lieu, ni le conquérir. Ainsi, le lieu Un possède un « côté » (les lieux se composent de « côtés », c'est à dire d'interfaces entre le premier et le deuxième monde) dans lequel « on ne marche pas pour se déplacer, explorer, conquérir : on marche pour s'installer en soi et pour s'approfondir. »[291] Dans le lieu Deux, les habitants vivent dans des arbres dont les racines sont appelées « Le fixe-qui-court ». Ceux du lieu Trois « disent que le but de leurs routes est la route elle-même. C'est pourquoi ils ne les prennent jamais. »[292] Ceux du lieu Quatre « vivent en regardant les horizons »[293]. Ceux du lieu Cinq sont « des fils de nomades »[294]. Ceux du lieu Six :

> « disent scruter des horizons en s'endormant dans des trous sans lumière. Seul le silence sans clarté de la terre construit pour eux de grands espaces. Ils se disent pourtant grands voyageurs et bien connus des arpenteurs de routes et des driveurs en mer. »[295]

Tous ces lieux utopiques tentent de rêver cet impossible d'un enracinement habité par l'errance, d'un déplacement sans départ, d'un voyage immobile.

L'hybride est bien ce concepteur d'espace, cet inventeur de lieux nouveaux pour une identité comprise autrement. Loin des enracinements à racine unique (l'hybride serait amputé), loin des centres qui l'excluent, loin des paysages immobiles, mais aussi à l'intérieur même de ces conceptions de l'espace, l'hybride imagine le lieu impossible qui pourrait être son milieu naturel, sa terre d'adoption à défaut de terre d'origine.

---

[290] Patrick Chamoiseau, *Biblique des derniers gestes*, *op. cit.*, p. 581. En italiques dans le texte.
[291] *Ibid.*, p. 586.
[292] *Ibid.*, p. 588.
[293] *Ibid.*, p. 590.
[294] *Ibid.*, p. 591.
[295] *Ibid.*, p. 593.

La géographie du dé-placement prend acte des ruptures et des déchirements de l'hybride. Tout comme le rapport à l'histoire était marqué par la conscience d'un manque originel, d'une perte, la relation à l'espace est d'abord une relation de décalage et de malaise. Conscient qu'il ne peut exister une terre natale unique collective et rassurante, l'hybride n'a d'autre solution que de s'inventer de nouveaux rapports à l'espace. Là encore l'osmose est impossible et seule la négociation, l'exploration et la mise en relation peuvent apporter des réponses acceptables. Les souffrances de la paratopie spatiale ne sont dépassées que dans la mesure où cette dernière est revendiquée comme un nouveau mode d'être au monde. Le dé-placement n'est plus seulement le déchirement de l'exil, mais une source et une justification de l'écriture.

Abélès, Marc 461
Achebe, Chinua 447
Anderson, Benedict 438
Appadurai, Arjun 407, 458, 461, 482, 483
Armah, Aiy Kwei 486
Ashcroft, Bill 400, 427, 437
Augé, Marc 475
Bardolph, Jacqueline 439
Beck, Ulrich 483
Bernabé, Jean 448, 461
Bessière, Jean 401, 444
Beyala, Calixthe 415
Bhabha, Homi K. 403, 460, 461, 469
Bongie, Chris 463, 464
Bonnet, Véronique 440, 449
Bosshardt, Marianne 462
Bouvier, Nicolas 485
Boyers, Robert 447
Calvet, Louis-Jean 441
Carey, Cynthia 414, 470, 471, 483
Carré, Nathalie 400
Césaire, Aimé 405, 427, 460
Chamoiseau, Patrick 402, 411, 412, 425, 426, 428, 440, 441, 442, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 461, 464, 465, 466, 467, 468, 472, 473, 483, 487, 488, 489
Chancé, Dominique 448
Chemain, Roger 428
Chemain-Degrange, Arlette 428
Chivallon, Christine 452, 453
Condé, Maryse 405, 410, 411, 422, 444, 445, 446, 455, 462, 468, 476, 482, 483, 484, 485
Confiant, Raphaël 448, 461
Constable, John 430
Cooper, Brenda 486
Costantini, Mariaconcetta 486
Côttenet-Hage, Madeleine 462
Crosby, Alfred 400
Deleuze, Gilles 403, 451, 458, 482, 487
Delmeule, Jean-Christophe 485
Derrida, Jacques 473
Détrie, Catherine 488
Devi, Ananda 485
Dickens, Charles 430
Dommergues, André 423
Durix, Jean-Pierre 414, 471, 483, 484
Efoui, Kossi 415
Ette, Ottmar 444
Farah, Nuruddin 415, 439
Fonkoua, Romuald 406, 428, 452
Garnier, Xavier 472
Gilroy, Paul 406, 460, 484
Glissant, Edouard 449, 452, 487
Glissant, Édouard 428, 451, 455, 487, 488
Gorra, Michael 408
Griffiths, Gareth 400, 427, 437
Gruzinski, Serge 405, 406
Guattari, Félix 403, 451, 458, 482, 487
Halen, Pierre 401, 402
Hardy, Thomas 430
Harris, Wilson 427, 439
Herder (von), Johann Gottfried 408
James, Louis 427
Kourouma, Ahmadou 401, 416, 421, 433, 434, 447, 460, 481, 483
Kremer, Eduard 439
Kuortti, Joel 436
Le Clézio, Jean-Marie Gustave 447
Ledent, Bénédicte 427
Lopès, Henri 415, 465
Louviot, Myriam 484
Maes-Jelinek, Hena 427
Maingueneau, Dominique 406, 418, 463
Maximin, Daniel 400
Monenembo, Tierno 415
Monfreid (de), Henry 485
Moudileno, Lydie 462
Moura, Jean-Marc 401, 402, 415, 444, 463, 485
Mukherjee, Bharati 447
Naipaul, V.S. 408, 409, 410, 411, 423, 429, 430, 442, 447, 448, 449, 456, 457, 460, 464, 480, 481, 482, 483
Nicolas, Jean-Claude 421
Nora, Pierre 429
Okri, Ben 417, 424, 431, 432, 433, 434, 443, 456, 460, 471, 472, 474, 476, 477, 483, 485, 486
Pageaux, Daniel-Henri 415
Paravy, Florence 415
Pineau, Gisèle 455
Raharimanana, Jean-Luc 485
Rimbaud, Arthur 485
Roy, Arundhati 414, 418, 421, 446, 455, 470, 471, 477, 479, 483
Rushdie, Salman 408, 412, 413, 419, 425, 436, 440, 441, 445, 460, 467, 469, 474, 479, 482, 483, 484
Said, Edward 400, 438
Saint-John Perse 487
Schwartz-Bart, Simone 408, 455

Senghor, Léopold Sédar 401
Serres, Michel 482
Sibony, Daniel 469, 482
Soubias, Pierre 416
Soyinka, Wole 476, 477, 486
Tiffin, Helen 400, 427, 437
Veit-Wild, Flora 406
Vera, Yvonne 415, 465
Waberi, Abdourahman 416, 417, 419, 420, 434, 435, 438, 439, 441, 462, 463, 475, 476, 483, 485
Wordsworth, William 430

« Que fait-on des gens qui ne peuvent appartenir à rien ? »[1]

« C'est probablement parce que nous avons tant de choses en nous que la communauté a une si grande importance. »[2]

Chapitre 6

Hybridité et communauté

Penser l'appartenance : voilà un leitmotiv qui paraît bien dans l'air du temps. On aurait presque envie d'écrire « panser l'appartenance », tant la question identitaire aujourd'hui semble essentiellement source de souffrances. Lorsque l'on s'intéresse aux littératures des pays anciennement colonisés, l'exigence de penser/panser semble encore plus grande. Le trouble même autour des dénominations de ces littératures témoigne bien du malaise à se définir par rapport à une communauté de référence. Si l'on se concentre sur l'hybridité, la difficulté s'accroît. Qu'est-ce que l'appartenance pour l'hybride qui déborde toujours ? À quelle(s) communauté(s) peut-il s'identifier ?

Deleuze et Guattari, en s'appuyant sur un texte de Kafka, définissent les caractéristiques des littératures émergentes. Tout d'abord, la langue des littératures émergentes est affectée d'un fort coefficient de déterritorialisation. Ensuite « tout y est politique ». Enfin « tout prend une valeur collective » :

> « les conditions ne sont pas données d'une *énonciation individuée*, qui serait celle de tel ou tel 'maître', et pourrait être séparée de l'*énonciation collective*. Si bien que cet état de la rareté des talents est en fait bénéfique, et permet de concevoir autre chose qu'une littérature des maîtres : ce que l'écrivain tout seul dit constitue déjà une action commune, et ce qu'il dit ou fait est nécessairement politique, même si les autres ne sont pas d'accord.

[1] Salman Rushdie, *La terre sous ses pieds*, *op. cit.*, p. 47. *The Ground beneath her Feet*, *op. cit.*, p. 43 : « What about people who just don't belong? »

[2] Ben Okri, *La route de la faim*, *op. cit.*, p. 569. *The Famished Road*, *op. cit.*, p. 446 : « It is probably because we have so many things in us that community is so important. »

> Le champ politique a condamné tout énoncé. Mais surtout, plus encore, parce que la conscience collective ou nationale est 'souvent inactive dans la vie extérieure et toujours en voie de désagrégation', c'est la littérature qui se trouve chargée positivement de ce rôle et de cette fonction d'énonciation collective, et même révolutionnaire : c'est la littérature qui produit une solidarité active, malgré le scepticisme ; et si l'écrivain est en marge ou à l'écart de sa communauté fragile, cette situation le met d'autant plus en mesure d'exprimer une autre communauté potentielle, de forger les moyens d'une autre conscience et d'une autre sensibilité. »[3]

Les littératures postcoloniales qui sont des littératures émergentes semblent *a priori* correspondre à ces trois critères. Je reviendrai plus loin sur la question de la langue, mais l'on peut déjà affirmer l'importance du politique et du communautaire dans ces littératures. Presque tous les romans étudiés abordent à un moment ou un autre les problèmes politiques des pays issus de la colonisation.

Pour définir l'horizon d'identification des auteurs, on s'intéressera aux espaces communautaires qui sont représentés. Le rapport entre espace du récit et espace réel est pour ces littératures une donnée essentielle de la réflexion sur l'appartenance. Comme le note Florence Paravy à propos des littératures africaines :

> « Cette problématique du rapport entre l'espace du récit et l'espace réel est ici d'autant plus pertinente que la littérature africaine contemporaine s'est toujours accompagnée d'un discours théorique et critique qui met précisément en avant cette relation. Que ce soit pour préciser la spécificité de la littérature africaine ou pour en déterminer la mission, ce discours s'est souvent élaboré à partir d'une réflexion sur l'espace géopolitique réel : histoire, culture et avenir du continent (panafricanisme, négritude notamment) ; devenir des nations africaines (lié au débat sur les littératures nationales) ; situation du Tiers-Monde ; relations intercontinentales (débat sur le colonialisme, l'acculturation, le métissage, etc.) »[4]

Des romans étudiés, il ressort qu'une fois encore c'est le doute, le contradictoire, l'ambigu qui dominent. L'aspiration, sans doute inscrite dans la nature humaine, à se retrouver dans une communauté, est sans cesse contrariée. L'appartenance est toujours incomplète, insatisfaisante. Très souvent, l'hybride apparaît comme un être périphérique, un être de la marge. L'exclusion, le sentiment du rejet et donc de la non-appartenance sont des thèmes récurrents. Par ailleurs, on ne peut manquer de remarquer que si la question nationale est souvent abordée, de plus en plus, l'hybride doit se définir par rapport aux dynamiques de la mondialisation. Enfin, l'idée d'une communauté fixe et homogène paraissant exclue, de nombreuses échelles d'identification sont

[3] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka : pour une littérature mineure*, *op. cit.*, p. 31-32. En italiques dans le texte.
[4] Florence Paravy, *L'espace dans le roman africain francophone contemporain*, *op. cit.*, p. 111-112.

envisagées, échelles qui parfois peuvent sembler contradictoires. L'hybride doit-il s'identifier à un groupe linguistique, une ethnie, une race, un État ? Les modèles et les repères se multiplient parfois nécessitant de repenser la notion même d'appartenance. Les apories communautaires deviennent un défi créatif, un appel aux forces de l'imagination qui seules peuvent encore porter l'espoir.

« Nous sommes fondamentalement frappés d'extériorité »[5]

« Les seules personnes qui voient la totalité du tableau, murmura-t-il, sont celles qui sortent du cadre. »[6]

« Le marginal et le déviant pressentent le choc des cultures, en vivent l'excès à venir. »[7]

1. L'hybride marginal

Les littératures postcoloniales sont marquées par une forte conscience des logiques de domination entre centre et périphérie. Il n'est donc pas surprenant que le personnage du marginal, topos de la littérature, soit exploré de façon toute particulière dans les romans postcoloniaux.

De manière générale, on pourrait dire que les personnages sont très souvent décalés par rapport au milieu dans lequel ils évoluent. Ils se voient obligés de constater leur différence, leur inadéquation. Ils posent donc la double question de leur identité individuelle et de l'identité du groupe par rapport auquel ils se situent. Cette double question est indissociable dans la mesure où le marginal a beau être à part, déplacé, il fait partie de la société et occupe un terrain ambigu, puisqu'il existe et est défini à travers sa relation à ce dont il est exclu. L'interrogation sur la marge est toujours (aussi) une interrogation sur le centre.

Un recensement exhaustif des figures de marginaux qui peuplent les romans étudiés serait certainement impossible, tant leur nombre et la variété de leurs positions sont grands. On croise ainsi des exilés (chez tous les auteurs), des mères de famille nombreuse célibataires (*Miguel Street*, *Texaco*, *Desirada*), des princes déclassés (*Les soleils des indépendances*), des monstres (*The Moor's last Sigh*, *The Satanic Verses*), des illuminés (*La colonie du nouveau monde*, *The Satanic Verses*), des expatriés sans repères (*Guerrillas*, *Texaco*, *En attendant le bonheur*), des femmes en quête d'indépendance dans des sociétés patriarcales (*The God of Small Things*), des femmes stériles (*Les soleils des indépendances*,

[5] Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité*, *op. cit.*, p. 14.
[6] Salman Rushdie, *La terre sous ses pieds*, *op. cit.*, p. 48. *The Ground beneath her Feet*, *op. cit.*, p. 43 : « 'The only people who see the whole picture,' he murmured, 'are the ones who step out of the frame.' »
[7] Édouard Glissant, *Poétique de la relation*, *op. cit.*, p. 170.

Texaco, *Histoire de la femme cannibale*), des métis (*A Bend in the River*, *Guerrillas*, *Transit*), des Noirs occidentalisés qui ont du mal à trouver leur place (*Histoire de la femme cannibale*), des ermites (*Biblique des derniers gestes*, *Traversée de la mangrove*), des ratés (*In Arcadia*), des artistes (*The Moor's last Sigh*, *The Ground beneath her Feet*, *Solibo Magnifique*), des personnages « trop noirs » (*Traversée de la mangrove*, *La migration des cœurs*, *Midnight's Children*), des hermaphrodites (*Biblique des derniers gestes*, *Midnight's Children*, *Grimus*), des fous (*Shame*, *The Satanic Verses*, *La vie scélérate*, *The God of Small Things*), des assassins et des violeurs (*La Belle Créole*, *Allah n'est pas obligé*, *Transit*), des aventuriers (*Biblique des derniers gestes*), des sorcières (*Célanire cou-coupé*, *Moi Tituba, sorcière… noire de Salem*, *Biblique des derniers gestes*, *Midnight's Children*, *The Famished Road*), des intouchables (*The God of Small Things*), et bien d'autres encore.

Pour que cette étude ait un sens il faut d'abord rappeler que la figure du marginal est loin de n'intéresser que les littératures postcoloniales. Comme l'écrit Hans Mayer : « La littérature appartient à la catégorie du singulier. Qu'il s'agisse de la subjectivité créatrice ou de la singularité de la forme et du contenu. Elle traite toujours de cas exceptionnels. »[8] En soi, la présence de marginaux dans un roman n'est donc pas forcément significative pour la problématique postcoloniale. Il est essentiel de s'interroger sur les raisons de la marginalité, c'est-à-dire les normes, les règles qui sont transgressées (par choix, par nécessité, de par leur existence même). En effet, ce que stigmatise le marginal c'est bien le centre, avec ses manques et ses interdits. Ce qui l'exclut de la communauté est aussi ce qui définit cette dernière. Un groupe ne s'identifie comme groupe que par l'exclusion d'individus désignés par une petite différence qui fait sens pour la communauté qui les exclut. C'est ce que Freud appelle le « narcissisme des petites différences »[9]. Foucault, lui, évoque comment chaque société se fonde sur des « partages » inauguraux. L'histoire de ces partages est aussi l'histoire de la société. Mais, comme il le remarque également, ces partages sont toujours créateurs d'ambiguïté :

[8] Hans Mayer, *Les marginaux. Femmes, juifs et homosexuels dans la littérature européenne*, traduit de l'allemand par Laurent Muhleisen, Maurice Jacob et Pierre Fanchini, Paris, Albin Michel, 1994, p. 14. [*Außenseiter*, Frankfurt/Main, Suhrkamp Verlag, 1975.]

[9] Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation*, traduit de l'allemand par Charles et Jeanne Odier, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 68. [*Das Unbehagen in der Kultur*, Vienne, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1929.]

> « Il y a certainement dans chaque culture une série cohérente de gestes de partage, dont la prohibition de l'inceste, la délimitation de la folie et peut-être certaines exclusions religieuses ne sont que des cas particuliers. La fonction de ces gestes est, au sens strict du terme, toujours ambiguë : au moment où ils marquent la limite, ils ouvrent l'espace d'une transgression possible. »[10]

Si la marge n'est pas en soi rébellion (après tout elle fait partie du projet fondateur de tout groupe), elle est potentiellement subversive. Dans la mesure où elle incarne ce que refuse le centre, elle est une alternative, mais, parce que la force n'est pas de son côté, elle ne déstabilise le centre qu'à certaines conditions. Conditions qui peuvent être, entre autres, une masse critique importante, la violence ou une grande créativité. Si certains partages sont présents dans presque toutes les sociétés (comme la prohibition de l'inceste), la plupart sont liés à des cultures particulières, chaque groupe créant ses propres marginaux. Pour la compréhension des littératures postcoloniales certains marginaux sont donc plus intéressants que d'autres… Par exemple, si les personnages d'artistes plus ou moins excentriques hantent toute la littérature au point d'en incarner presque un lieu commun, on conçoit que ceux qui sont marginalisés à cause de leur couleur ou de leur culture soient porteurs d'un discours plus spécifique. Dans une perspective privilégiant l'hybridité, les personnages marginaux permettent de développer deux types de discours. D'une part, l'exclusion peut être celle d'un personnage étranger dans un système qui n'est pas le sien. C'est la manière la plus simple de poser la question de l'altérité. Le motif de l'exclusion raciale relève souvent de ce type de discours. Cela peut être une manière de représenter de manière allégorique l'épreuve de l'altérité à soi qu'éprouve l'hybride. Mais plus intéressants pour notre propos sont ces personnages qui sont exclus, non pour leur différence radicale, mais pour leur hybridité même, leur caractère à la fois proche et lointain. L'étude des figures d'exilés, de métis, de « tiers » permettra de souligner que la marginalité n'est jamais dans un rapport d'étanchéité absolue par rapport au centre. Elle mettra également en évidence le fait que les communautés marginales fonctionnent elles aussi à partir d'exclusions, de partages internes.

On peut noter au préalable que même lorsque le motif de l'exclusion raciale est abordé dans ces romans, il l'est rarement de façon monolithique, et nuances et contradictions ont souvent la part belle. Ainsi dans *Histoire de la femme cannibale*

[10] Michel Foucault, *Dits et écrits, vol. 1 : 1954-1975*, Paris, Gallimard, 1994, rééd., « Quarto », 2001, p. 624.

de Maryse Condé, Cheryl, fille d'un Blanc jamaïcain et d'une Irlandaise raconte-t-elle :

> « Moi aussi, je me suis juré de ne plus remettre les pieds à la Jamaïque. Quand j'étais petite, j'y ai souffert le martyre. À cause de notre couleur, mes frères, mes sœurs et moi, les 'blan gouyav' comme on les appelle chez nous, nous étions des exclus. Au pays des Nèg Mawon, pas de place pour nous. Vingt ans plus tard, j'y reviens avec un mari nègre. On le trouve trop noir. On se moque de son accent. Les gens le surnomment 'Alien'. »[11]

Les auteurs savent aussi souvent jouer avec les clichés liés à ces thèmes. À titre d'exemple cet échange entre Saladin Chamcha et Zeeny Vakil dans *The Satanic Verses* :

> « 'Tu ne t'es jamais mariée', demanda-t-il alors qu'ils restaient allongés, sans dormir, au petit matin. Zeeny renifla. 'Tu es vraiment parti depuis trop longtemps. Tu m'as bien vue ? J'ai la peau foncée.' Elle s'arc-bouta et repoussa le drap pour lui montrer son corps généreux. […] 'Je ne marche pas, dit Saladin. Tu ne crois pas que je vais gober ça.' Elle rit. 'Très bien, tu n'es pas encore complètement idiot. Qui a besoin de se marier ? J'ai un travail à faire.' »[12]

La race est certainement encore un thème des littératures postcoloniales, mais elle n'est plus un drapeau. À peu près à partir des années 1980, il faut noter en effet que ces littératures, de plus en plus conscientes de la problématique de l'hybridité, se concentrent sur les thèmes de l'ambigu et de l'entre-deux. Les figures du métis et plus généralement du 'tiers' deviennent alors centrales.

1.1. Le métis, le tiers

Le métis est bien sûr un personnage incontournable et emblématique des littératures de l'hybridité dans la mesure où il semble en être l'incarnation la plus évidente. Dans *The God of Small Things* d'Arundhati Roy, les jumeaux Estha et Rahel sont marginalisés à cause de leur origine mixte, en effet, ils sont « des hybrides à moitié hindous, qu'aucun membre de l'Église de Syrie qui se respecte n'accepterait d'épouser. »[13] Bien qu'ils n'aient que sept ans, leur origine semble déjà les condamner à une vie d'exclusion. Sans « Statue l'égale » (« *Locust Stand*

[11] Maryse Condé, *Histoire de la femme cannibale*, *op. cit.*, p. 246.
[12] Salman Rushdie, *Les versets sataniques*, *op. cit.*, p. 72. *The Satanic Verses*, *op. cit.*, p. 58-59 : « 'You never married,' he said when they both lay sleepless in the small hours. Zeeny snorted. 'You've really gone too long. Can't you see me? I'm a blackie.' Arching her back and throwing off the sheet to show off her lavishness. […] 'I don't buy it' Saladin said. 'You don't expect me to believe that.' She laughed. 'Good, you're not a complete idiot yet. Who needs to marry? I had work to do.' »
[13] Arundhati Roy, *Le dieu des petits riens*, *op. cit.*, p. 72. *The God of Small Things*, *op. cit.*, p. 45 « Half-Hindu hybrids whom no self-respecting Syrian Christian would ever marry. »

I »), sans nom de famille (leur mère hésite toujours entre le nom de son père et celui de son ex-mari), aucune place ne peut leur être assignée. Le métis, comme l'hybride, pose la question de la place ; lorsque celle-ci n'est pas claire, c'est tout le système qui est mis en danger.

Ce sont les littératures antillaises qui font la place la plus large au thème du métis. S'il est clair que le métis jouit aujourd'hui dans ces littératures – et notamment dans celles de la Créolité – d'une image très positive, en revanche les auteurs n'oublient pas de rappeler que ce ne fut pas toujours le cas. En effet, dans le contexte colonial, le métis est frappé du sceau de l'infamie parce que produit d'une union interdite. Jean-Luc Bonniol écrit :

> « D'emblée le métissage est l'objet d'une stigmatisation fondamentale : 'crime que Dieu déteste', il apparaît comme le fruit d'une violence originelle, aboutissement obligé de l'exploitation sexuelle de la femme esclave par le maître. De là la naissance 'honteuse' des mulâtres et l'illégitimité dont elle est marquée durablement. »[14]

Et pour Roger Toumson, « né d'une faute charnelle, sous le signe d'une fatalité généalogique, le Métis est prédestiné à réincarner l'archétype du réprouvé primordial »[15]. Le métis paraît condamné à la souffrance.[16] Parce qu'il est un intermédiaire, il aspire, peut-être encore plus que le Noir, à se rapprocher du Blanc et donc à se distinguer des Noirs : « Ah ! Tiécoura, quand tu rencontres un mulâtre, tu es en face d'un homme malheureux de ne pas être un Blanc, mais heureux de ne pas être un Noir. La vie est toujours douloureuse pour les gens qui aiment ceux qui les excluent et méprisent ceux qui les acceptent. »[17] Dans les sociétés antillaises, ce statut intermédiaire des mulâtres fait peser sur eux un soupçon permanent. Parce qu'ils profitent de certains avantages, parce qu'ils ne subissent pas tout à fait les mêmes souffrances que les Noirs, on les suspecte de complicité, de trahison. Césaire, lorsqu'il réécrit *La tempête* de Shakespeare, fait d'Ariel un « esclave, ethniquement mulâtre »[18], mulâtre qui :

---

[14] Jean-Luc Bonniol, « Le métissage entre social et biologique. L'exemple des Antilles de colonisation française », in Sylvie Kandé (dir.), *Discours sur le métissage, identités métisses. En quête d'Ariel*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 63.

[15] Roger Toumson, « Les archétypes du métissage », in Georges Voisset et Marc Gontard (dir.), *Écritures caraïbes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 134.

[16] Pour Anne Douaire, le métis incarne souvent un personnage tragique. Voir *Contrechamps tragiques. Contribution antillaise à la théorie du littéraire*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005.

[17] Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, *op. cit.*, p. 106.

[18] Aimé Césaire, *Une tempête*, *(d'après* La tempête *de Shakespeare, adaptation pour un théâtre nègre)*, Paris, Seuil, 1969, rééd. 1997, p. 7.

> « associe les images du commandeur, 'exécuteur des hautes pensées du maître', du bâtard illégitime bénéficiaire du paternalisme du père-maître blanc, de l'intellectuel du Tiers Monde, du citoyen d'Outre-mer, comparé à un 'poussin' sous l'aile de la mère-poule métropolitaine, tenté par l'assimilation et le compromis, se situant dans le logocentrisme occidental. »[19]

Le mulâtre, le métis est potentiellement un traître ou un collaborateur. Dans *Half a Life* de V.S. Naipaul, Willie évoque sa relation avec Percy, un « Jamaïcain de sang-mêlé, basané plutôt que noir »[20] :

> « Jusque là Willie n'avait pas trop su que penser de ce garçon qui ne semblait pas vraiment avoir de patrie et qui se comportait tantôt comme un Noir, tantôt autrement. Quand Percy était dans son personnage de Noir, il se montrait fraternel avec Willie ; dans son autre personnage, il le tenait à distance. »[21]

Dans *Texaco*, Marie-Sophie explique à propos des mulâtres, qui avant l'abolition semblent s'engager politiquement pour plus d'égalité : « Mais c'était déjà clair, malgré leurs grands discours et leurs tapes sur l'épaule, les milâtes pour l'instant, à l'instar des lucioles, n'apposaient la lumière qu'aux ambitions de leur seule âme. »[22] Ahmadou Kourouma, bien que ce ne soit pas chez lui un thème central, évoque lui aussi cette ambivalence et ce soupçon :

> « Un mulâtre, un sang mêlé, une race hybride. Konga est un métis. Pour le colonisateur, un métis est un bantou amélioré mais un Blanc dégradé. Un Nègre demi-menteur, demi-idiot mais un Blanc semi-voleur et semi-intelligent. Un métis pour un Noir est à la fois un compatriote, un étranger et un traître. C'est là une loi naturelle et universelle. »[23]

En ce qui concerne les Antillais Patrick Chamoiseau et Maryse Condé, s'ils évoquent les difficultés de la condition du métis, ce n'est que pour en célébrer le potentiel créatif et novateur. Dans l'univers de Naipaul, en revanche, l'image du métis reste liée à celle d'une transgression initiale et incarne donc un danger. Dans *A Bend in the River*, il décrit la relation entre Salim, un Indien d'Afrique, et Yvette, une Européenne, comme vouée à l'échec, à l'instar d'ailleurs de toutes celles qui transgressent les barrières de race ou de caste (comme dans le cas de l'union de Mahesh et Shoba dans le même roman). À cause de cette relation,

---

[19] Chantal Claverie, « Aimé Césaire et la question du métissage », *Présence africaine*, n° 158, 2ème semestre 1998, p. 93-94.
[20] V.S. Naipaul, *La moitié d'une vie*, *op. cit.*, p. 70. *Half a Life*, *op. cit.*, p. 61 : « a Jamaican of mixed parentage and was more brown than black. »
[21] *Ibid.*, p. 71. *HL*, p. 62 : « Until then Willie hadn't really known what to make of a man who appeared to have no proper place in the world and could be both Negro and not Negro in his ways. When Percy was in his Negro mode he claimed fellowship with Willie; in the other mode he wanted to keep Willie at a distance. »
[22] Patrick Chamoiseau, *Texaco*, *op. cit.*, p. 103.
[23] Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, *op. cit.*, p. 246-247.

Salim reste aveugle aux changements de la société et réagit trop tard lorsque ses biens sont confisqués par l'État. Il se transforme par ailleurs en homme violent et jaloux et va jusqu'à battre celle qu'il aime. Pour annoncer cet échec, Naipaul fait allusion dans la première partie du livre à une citation de l'*Énéide* dans laquelle Jupiter et Vénus s'opposent à l'union d'Énée et Didon sous prétexte que le mélange des races serait néfaste. Sur un monument à l'entrée de la ville, Salim est profondément choqué de découvrir que la citation originale a été modifiée afin de signifier exactement l'inverse : « *Miscerique probat populos et foedera jungi*. 'Il approuve le mélange des races et des liens qui les unissent.' »[24]. Dans tous ses romans, Naipaul est très critique par rapport au métissage, parce que, selon lui, le produit de ce mélange se retrouve alors sans protection communautaire. Bruce King résume ainsi sa position : « Les mariages mixtes offrent des otages au destin, dans la mesure où les enfants qui en sont issus n'appartiennent à aucun groupe protecteur et risquent de devenir des marginaux. »[25] Ainsi Jimmy (*Guerrillas*), qui se définit comme un « Chinois *hakwaï* », c'est-à-dire un Chinois nègre, ne parvient-il pas à s'imposer comme leader de la guérilla qui agite l'île des Caraïbes dans laquelle il vit. Jimmy a en fait toujours été extérieur à la société de l'île et seuls les Blancs ont pu croire à son ascendant sur le peuple. Mérédith reproche ainsi à Roche : « comment avez-vous pu croire qu'un homme issu d'un milieu de boutiquiers chinois saurait répondre aux aspirations des Noirs ? »[26] Quant à Ferdinand (*A Bend in the River*), dont les origines tribales sont mélangées, il est, lui aussi, sans défense. Lorsqu'il se voit proposer un poste de commissaire local, justement à cause de cette ascendance mixte, sa mère s'inquiète : « Les deux côtés voudront le tuer »[27]. Mais encore plus qu'à la situation des métis, Naipaul s'intéresse à celle de ces autres marginaux que sont les Indiens de la diaspora[28]. Il évoque notamment la situation périlleuse de ces

[24] V.S. Naipaul, *À la courbe du fleuve*, *op. cit.*, p. 77. *A Bend in the River*, *op. cit.*, p. 70 : « *Miscerique probat populos et foedera jungi*. 'He approves of the mingling of the peoples and their bonds of union' ». En italiques dans le texte.

[25] Bruce King, *V.S. Naipaul*, *op. cit.*, p. 125. « Mixed marriage offer hostages to fortune as the resulting children belong to no protective group and may become outcastes. » Ma traduction.

[26] V.S. Naipaul, *Guérilleros*, *op. cit.*, p. 230. *Guerrillas*, *op. cit.*, p. 210 : « But did you think, after you'd got here, that someone with a chinese shopkeeping background could be in tune with aspirations of black people. »

[27] V.S. Naipaul, *À la courbe du fleuve*, *op. cit.*, p. 265. *A Bend in the River*, *op. cit.*, p. 261 : « Both sides would want to kill him. »

[28] On notera que Patrick Chamoiseau et Maryse Condé font parfois également allusion à la position difficile des Indiens aux Antilles. Raphaël Confiant en fait le sujet central de son dernier roman *La panse du chacal* (Paris, Mercure de France, 2004). Ce qui tend à confirmer que ces auteurs s'intéressent à de nombreuses formes de marginalité et pas seulement à celles qui les touchent directement.

communautés en Afrique ou aux Caraïbes, qui au moment de l'indépendance se retrouvent sans protection, en position de boucs émissaires face aux populations noires. On le voit bien dans *A Bend in the River*, où Salim et Mahesh se voient confisquer leurs biens par le pouvoir en place, mais aussi dans *The Mimic Men*, où pendant les campagnes électorales, certains militants noirs promettent de « rejeter les Blancs à la mer et de renvoyer les Asiatiques en Asie »[29]. Bruce King, dans son ouvrage sur Naipaul, raconte comment les Indiens de Trinidad purent se sentir effectivement menacés par l'indépendance de leur île :

> « Mais pour une Indien de Trinidad, la rhétorique de la décolonisation était saturée de nationalisme noir, de panafricanisme, de notions judéo-chrétiennes de délivrance raciale et de modèles marxistes d'États à parti unique. Dans une telle situation, l'hindou était l'outsider, le marginal, l'opposition à ceux qui se sentaient destinés à hériter l'appareil de l'État à l'indépendance. »[30]

En même temps, si Naipaul insiste sur la marginalisation forcée des Indiens, il n'oublie pas de rappeler également les tendances au repli sur elles-mêmes de ces communautés, ni non plus parfois le désengagement et l'individualisme exacerbé de certains de ses représentants. Ralph Singh dans *The Mimic Men*, alors qu'il aurait en main les atouts nécessaires pour participer au pouvoir, choisit de se retirer du combat politique et part en exil. Il s'est toujours senti extérieur à la situation et décide tout à coup de ne plus jouer le jeu :

> « J'avais le sentiment de mon intrusion, qui s'aggravait à mesure que mon pouvoir me paraissait davantage affaire de mots. Aussi mon personnage d'intrus s'affirmait-il par défi dans ma tête, le pittoresque Asiatique né pour d'autres paysages. »[31]

La marginalité et la solitude, thèmes sur lesquels reposent peut-être toute l'œuvre de Naipaul, sont donc présentées avec complexité, parfois même de façon contradictoire : le marginal est un déshérité, un être fragile, sa condition est terrible et il faut tout faire pour éviter de se retrouver dans cette situation ; en même temps, seule la solitude procurée par la marge (et un certain repli sur soi ?)

---

[29] V.S. Naipaul, *Les hommes de paille*, *op. cit.*, p. 263. *The Mimic Men*, *op. cit.*, p. 216 : « They promised to kick the whites into the sea and send the Asiatics back to Asia. »

[30] Bruce King, *V.S. Naipaul*, *op. cit.*, p. 17. « But for a Trinidadian Indian the rhetoric of decolonization was filled with black nationalism, pan-Africanism, Judaeo-Christian notions of black racial deliverance and Marxist models of single party states. In such a situation the Hindu was the outsider, the marginal, the opposition to those who felt destined to inherit the apparatus of the state at independence. » Ma traduction.

[31] V.S. Naipaul, *Les hommes de paille*, *op. cit.*, p. 274. *The Mimic Men*, *op. cit.*, p. 225 : « There was my sense of intrusion which deepened as I felt my power to be more and more a matter of words. So defiantly, in my mind, I asserted my character as intruder, the picturesque Asiatic born for other landscapes. »

permettent la création. La marge chez Naipaul (mais c'est certainement vrai aussi des autres auteurs) est à la fois subie et recherchée. Là réside peut-être l'ambivalence de l'hybride, partagé entre la nostalgie d'une sécurité originelle et l'aspiration à un individualisme occidental.

Si Naipaul demeure tout de même assez pessimiste (la plupart de ses personnages échouent à profiter de leur position marginale), les auteurs antillais, mais aussi indiens, font de la marge le lieu de toutes les subversions et de tous les possibles et cela se traduit entre autres dans les représentations des métis. Le métis fait peur aux tenants de l'ordre et des hiérarchies, parce qu'il porte la marque physique de la présence en lui du même et de l'autre (il est en ce sens l'incarnation symbolique de l'hybride). On le voit par exemple dans *Texaco*, quand, dans une note en bas de page, le narrateur explique qu'un esclave pouvait être affranchi pour être né : « avec une peau de mulâtre si claire que cela précipitait en angoisse les békés qui les apercevaient en champs d'esclaves ou dans des cases à nègres. »[32] L'esclave mulâtre, lorsqu'il ne se distingue plus assez physiquement du maître, fait entrevoir à ce dernier leur proximité. Comme évoqué dans l'introduction, le dominant, pour justifier son pouvoir, s'appuie sur l'idée d'une différence fondamentale, différence qui dans la situation coloniale est souvent fondée sur la race. Le métis brouille les repères et c'est en cela qu'il peut être subversif. Toujours dans *Texaco*, Theodorus, maître-charpentier blanc et grand amateur de femmes noires, prétend lutter à sa manière contre l'esclavage : « en bricolant des mulâtres, je condamne l'esclavage… ! »[33]. Ce n'est pas seulement dans un contexte esclavagiste que le métissage incarne une menace pour l'ordre dominant. Henri Lopès, dans *Le lys et le flamboyant*, montre par exemple comment les métis, en demeurant inclassables, échappent aussi aux règlements.[34]

Le métis, c'est la faille de toute hiérarchie, de tout classement, c'est la brèche dans la logique du pouvoir.

[32] Patrick Chamoiseau, *Texaco*, *op. cit.*, p. 90.
[33] *Ibid.*, p. 78.
[34] Henri Lopès, *Le lys et le flamboyant*, *op. cit.*,, p. 37 : « La nuit tombée, les limites devenaient des frontières entre pays étrangers et, hormis les boys et les cuisiniers, possesseurs de laissez-passer, tout Noir surpris dans le centre-ville était suspecté de vol ou de projet séditieux, tout Blanc, à part bien entendu les policiers et gendarmes en patrouille, épinglé dans les quartiers indigènes devenait suspect : un communiste, un maçon, une crapule ou un vicieux. Les métis constituaient une population flottante et échappaient à ce cloisonnement. »

1.2. L'exilé

Présentant des analogies avec la situation du métis (il est entre deux mondes), l'exilé s'en distingue toutefois parce que ses expériences diffèrent. Le métis connaît depuis sa naissance cette ambiguïté, l'exilé la vit à travers un processus et développe souvent lui même toute une réflexion sur ce thème.

Avant d'aller plus loin, notons tout d'abord que l'intérêt pour cette figure est liée à une réalité historique et sociologique : de nombreux ressortissants des anciennes colonies ont fait l'expérience de l'exil, souvent dans les métropoles, que ce soit pour poursuivre leurs études, fuir la misère ou des régimes dictatoriaux. Les auteurs du corpus ont d'ailleurs tous vécu plus ou moins longtemps à l'étranger (ou en métropole pour Chamoiseau), Salman Rushdie, Ben Okri, Maryse Condé et V.S. Naipaul y ayant même passé la plus grande partie de leur vie. En second lieu il faut noter que même pour ceux qui n'ont pas quitté le sol natal, le choc de la colonisation et ses conséquences ont souvent créé les conditions d'un exil intérieur.

La figure de l'exilé permet alors d'explorer la thématique de la distance à soi, à ses origines et à sa culture. Exil n'est pas forcément synonyme de marginalité, mais il en pose souvent les conditions. Les mésaventures de Saladin Chamcha dans *The Satanic Verses* en donnent une bonne illustration. Saladin, à l'origine Salahuddin Chamchawallah, est un Indien vivant à Londres depuis de nombreuses années. Après quelques difficultés initiales, il s'est finalement très bien intégré et a apparemment satisfait son ambition de devenir « un Anglais commilfaut »[35]. Il semble donc *a priori* bien loin d'être un marginal, ayant au contraire intégré toutes les règles permettant d'appartenir au centre. Mais lorsqu'un retour en Inde fait lentement craquer le vernis de l'intégration, lorsque ses masques commencent à se fissurer, tout bascule. Après que l'avion qui le ramène en Angleterre a explosé, le laissant toutefois miraculeusement rescapé, Saladin ne parvient plus à réintégrer son costume d'« Anglais commilfaut » et devient la victime du regard des autres. Il se transforme peu à peu en monstre, mi-homme, mi-bête, et se voit obligé de mener une vie clandestine dans la ville qu'il a pourtant jusque là connue au grand jour. Le voilà tout à coup forcé de vivre avec ceux qu'il ne voulait pas voir : les immigrés à Londres. Il est rejeté dans la marge à laquelle il pensait pouvoir échapper. Ainsi dans l'Angleterre décrite par Rushdie,

[35] Salman Rushdie, *Les versets sataniques*, *op. cit.*, p. 56. *The Satanic Verses*, *op. cit.*, p. 43 : « a goodandproper Englishman ».

l'exilé, même désireux de s'intégrer, demeure cantonné dans les marges. Il est victime du racisme, et s'il veut échapper à ce destin se voit contraint de mutiler sa propre identité, de jouer un rôle.

Dans *Transit*, Abdourahman Waberi évoque la peur et l'immense fragilité des exilés qui ont fui un pays sombrant dans le chaos. Ceux-ci ont, en effet, tout laissé derrière eux, leur cœur (« j'ai laissé mon cœur au pays »[36]), leur passé (« Nous avons laissé derrière nous nos histoires, nos mélodies, nos grimoires et nos ancêtres. »[37]), la parole (« des quidams flageolants […] que l'embouteillage de mots dans la gorge rend plus taiseux qu'un régiment de moines bouddhistes »)[38]. Ils sont vulnérables parce qu'ils n'ont plus de repères et qu'il n'y a « pas un signe d'hospitalité en vue »[39]. Les visages des personnels de l'aéroport, des douaniers, mais aussi de la Croix Rouge ou du Secours populaire sont fermés. Les exilés sont traités « en masse », comme des animaux, désinfectés, triés, affectés. Bien que « l'asile [ce soit] l'azur, l'horizon fertile »[40], c'est aussi l'inconnu (quel pays va les accueillir, quelle langue inconnue faudra-t-il affronter ? quelles formalités complexes ? partiront-ils en famille ? etc.). L'exil est donc une dépossession, une mise à nu et à l'épreuve. C'est une expérience proche du viol qui ne fait que redire la violence qui a donné naissance à l'hybride. L'exil est en effet une réactivation du traumatisme de l'hybridité. Mais c'est aussi parfois une nécessité vitale, une étape avant de se reconstruire : « Il faut partir pour revenir et construire, on ne peut édifier que sur des ruines. »[41]

Dans ses premières œuvres et jusque dans les années 1980, le regard de Naipaul sur la condition de l'exilé est très sombre. L'exilé est perdu, sans défense et tout espoir de « trouver sa place » n'est qu'un leurre. Dans *The Mimic Men*, Ralph Singh évoque ainsi son refus de jouer la comédie de l'intégration : « Je serais incapable de vivre, comme tant de mes compagnons d'exil, dans une maison jumelle de banlieue ; je ne pourrais pas faire semblant, même à mes propres yeux, de m'intégrer à une communauté, de pousser des racines. »[42] Dans

[36] Abdourahman Waberi, *Transit*, *op. cit.*, p. 18.
[37] *Ibid.*, p. 149.
[38] *Ibid.*, p. 148.
[39] *Ibid.*, p. 148.
[40] *Ibid.*, p. 148.
[41] *Ibid.*, p. 154.
[42] V.S. Naipaul, *Les hommes de paille*, *op. cit.*, p. 14. *The Mimic Men*, *op. cit.*, p. 9 : « I could not, like so many of my fellow exiles, live in a suburban semi-detached house; I could not pretend even to myself to be part of a community or to be putting down roots. » Dans la nouvelle « One among many », Santosh découvre à Washington son immense vulnérabilité. Si en Inde il avait un statut

ce roman, il n'y a guère de solution au désordre et à la dépersonnalisation qu'entraîne l'exil. En revanche à partir des années 1980 et surtout dans *The Enigma of Arrival*, l'écriture semble incarner un moyen pour l'exilé d'échapper à l'absurde et au non-sens. La marge de l'exil devient alors également créatrice. Toutefois, pour Naipaul, elle ne prend ce sens que dans la mesure où elle se pose désormais en héritière du centre. L'exilé, grâce à l'écriture, a conquis sa place dans une tradition. Le narrateur de *The Enigma of Arrival* exprime ainsi un paradoxal sentiment de proximité avec son propriétaire dont la fortune est un héritage de l'expansion impériale :

> « En même temps, cet empire établissait un lien. Cet empire expliquait ma naissance dans le Nouveau Monde, la langue dont j'usais, la vocation et l'ambition que je nourrissais ; cet empire expliquait finalement ma présence ici dans cette vallée, dans ce pavillon, dans les dépendances du manoir. »[43]

Le propriétaire, premier héritier de l'empire, est un écrivain raté qui contemple la dégradation de son univers, tandis que l'héritier bâtard, l'individu postcolonial en exil, devient un grand écrivain, annonçant ainsi un nouvel ordre des choses. Avec la prise de conscience que l'identité de l'Angleterre n'est pas plus assurée que celle des pays postcoloniaux[44] naît l'idée que l'identité est à conquérir et non pas à recevoir. L'exilé, plus que tout autre, serait confronté à cette exigence. Et même l'échec de Willie Chandran dans *Half a Life* s'inscrit dans cette vision des choses. En effet, si Willie estime qu'à quarante et un ans, la meilleure partie de sa vie est passée, c'est parce qu'il n'a pris aucun risque, s'est dissimulé à ses propres yeux.[45] Il n'a jamais pris son destin en mains, s'est installé dans la vie d'Ana sans essayer de construire la sienne, n'a jamais vraiment su ce qu'il voulait. D'une certaine manière il incarne ce que Naipaul lui-même aurait pu devenir, ce que l'hybride peut devenir, lorsqu'il se laisse porter par les événements, lorsqu'il ne fait rien pour conquérir et affirmer sa propre identité. Dans cette deuxième partie de son œuvre, l'exil ne représente plus pour Naipaul une marginalité conduisant

---

subalterne, il avait justement un statut, une place définie ; aux États-Unis, en revanche, il n'est rien, juste un invisible parmi tant d'autres, mais pas avec tant d'autres.

[43] V.S. Naipaul, *L'énigme de l'arrivée*, *op. cit.*, p. 243. *The Enigma of Arrival*, *op. cit.*, p. 174 : « This empire at the same time linked us. This empire explained my birth in the New World, the language I used, the vocation and ambition I had; this empire in the end explained my presence there in the valley, in that cottage, in the grounds of the privilege, and in the hearts of different cultures. »

[44] Le narrateur de *The Enigma of Arrival* est d'abord déçu par l'Angleterre, lorsqu'il constate que ce qu'il a toujours pris pour stable et éternel est en fait également sensible au changement. Dans le Wiltshire, il prend conscience des dégradations et des flux qui sont à l'œuvre autour de lui.

[45] Voir V.S. Naipaul, *La moitié d'une vie*, *op. cit.*, p. 144. *Half a Life*, *op. cit.*, p. 138.

inévitablement à l'aliénation, mais une condition dont il faut investir les potentiels, pour prendre sa place dans le flux de la vie[46].

Ce qu'il faut noter maintenant, c'est que l'exil, une fois qu'on l'a connu, est une condition à laquelle on n'échappe plus. En effet, bien souvent, même de retour dans son pays d'origine, l'exilé demeure un marginal. C'est la triste expérience que font par exemple les héros de Maryse Condé, Zek (*Une saison à Rihata*) et Spéro (*Les derniers rois mages*). D'une part Zek est déçu de découvrir que son pays semble avoir stagné en son absence et d'autre part est rejeté pour avoir épousé une étrangère. Spéro, de retour en Guadeloupe pour les vacances, comprend qu'il n'y est plus chez lui, qu'il a perdu les réflexes et les habitudes qui l'y enracinaient. Saladin Chamcha (*The Satanic Verses*) fait d'ailleurs la même expérience lorsqu'il revient en Inde pour la première fois après ses études. Dans *The God of Small Things*, Arundhati Roy décrit en ces termes les émigrés revenant au pays et arrivant à l'aéroport :

> « Pleins d'amour et d'un soupçon de honte pour ceux qui étaient venus les attendre et qui avaient l'air si… si… godiches. *Regarde-moi ça, comme ils sont habillés ! Tu ne vas pas me faire croire qu'il n'avait rien de mieux à se mettre pour venir nous attendre ! Veux-tu me dire pourquoi les Malayalis ont de si vilaines dents ? Et l'aéroport donc ! À peine mieux que la gare routière du coin ! Regarde ça, les fientes sur les bâtiments ! Et les crachats sur les kangourous ! Y a pas à dire, l'Inde file un mauvais coton !* Quand les Longs Voyages en Car et les Séjours sur Place à l'aéroport se retrouvaient nez à nez avec l'amour et un soupçon de honte, de petites lézardes s'ouvraient, qui ne feraient que s'élargir et, avant même qu'ils aient eu le temps de s'en rendre compte, les émigrés de retour au pays se feraient piéger devant la Maison de l'Histoire et devraient se forger de nouveaux rêves. »[47]

L'exilé, parce qu'il a choisi un jour de quitter sa communauté d'origine, s'en coupe à jamais, sans pour autant pouvoir intégrer totalement une autre communauté. Il n'appartient plus à aucun monde pleinement, il est un hybride. Et parce qu'il n'appartient à aucun monde, il est inclassable et fait peur. En effet, rien ne fait plus peur au centre que le trouble, l'incertain, le mêlé. Pour asseoir son pouvoir, le dominant doit être capable d'établir des partages, des frontières, des catégories. Il doit se définir en termes de pureté et surtout il doit parvenir à

[46] Le destin de Willie semble en effet toujours avoir croisé de grands événements, auxquels finalement il n'a pas pris part.

[47] Arundhati Roy, *Le dieu des petits riens*, *op. cit.*, p. 194. *The God of Small Things*, *op. cit.*, p. 140 « With love and a lick of shame that their families who had come to meet them were so… so… gawkish. *Look at the way they dressed ! Surely they had more suitable airport wear ! Why did Malayalees have such awful teeth ?* And the airport itself ! More like the local bus bus depot ! The birdshit on the building ! Oh the spitstains on the kangeroos ! *Oho ! Going to the dogs India is*. When long bus journeys, and overnight stays at the airport, were met by love and a lick of shame, small cracks appeared, which would grow and grow, and before they knew it, the Foreign Returnees would be trapped outside the History House, and have their dreams redreamed. »

enfermer dans des catégories bien identifiables tout ce qui n'est pas lui. S'il accepte l'existence du flou, du mélange, de l'indéterminé, il lui devient impossible d'affirmer sans conteste sa supériorité. Et dans les rapports humains (et donc dans un processus d'intégration), ce besoin de définir précisément l'autre risque de ne pas laisser à ce dernier la possibilité de trouver sa place. Dans *The Mimic Men*, le narrateur décrit les pensionnaires, tous plus ou moins à la dérive, d'un hôtel de Kensington, comme étant réduits à un ou deux traits distinctifs : « la jeune fille du Kenya », « l'étudiant birman », « le jeune juif », « le cockney à lunettes », « le Français du Maroc »[48]. Lao (*In Arcadia*), Londonien noir, raconte qu'il se sent parfois « peint d'une seule couleur », comme si « il n'avait plus la complexité d'un simple être humain »[49]. Dans *Histoire de la femme cannibale*, Rosélie, noire de Guadeloupe ayant vécu en France, au Japon et dans un pays d'Afrique, parce qu'elle est inclassable, indéfinissable, ne parvient pas à trouver sa place dans la société sud-africaine. De la même façon, les Noirs engagés pour creuser le canal de Panama dans *La vie scélérate* demeurent perplexes lorsqu'ils découvrent qu'il y a des Américains noirs :

> « Dans l'ensemble, les Jamaïcains pas plus que les Martiniquais ou les Guadeloupéens n'avaient jamais compris comment il y avait des Noirs parmi les Américains. […] – Nos frères ? Nos frères ? Tu as vu la mitraillette que ces nègres-là charrient ? C'est pas des frères ceux-là ! »[50]

L'Autre, l'étranger, celui qu'on confine dans les marges, peut se révéler subversif à partir du moment où il ne correspond plus aux catégories définies pour lui. S'il parvient à se définir comme un être complexe, s'il refuse de jouer le rôle attendu de lui, il risque de remettre en cause les barrières définissant l'identité du groupe. C'est par l'affirmation de sa complexité qu'il peut démonter les généralisations et les caricatures qui permettent sa mise à l'écart.

Quelle que soit la raison de l'exclusion, quelles qu'en soient les formes, il est frappant de constater que la marginalité est loin d'être unidimensionnelle. Justement parce que les individus se définissent par plus d'un caractère distinctif, ils mettent en danger la rigidité des marges dans lesquelles on tente de les

[48] V.S. Naipaul, *Les hommes de paille*, *op. cit.*, p. 19. *The Mimic Men*, *op. cit.*, p. 12-13 : « the girl from Kenya », « burmese student », « the Jewish youth », « the bespectacled young cockney », « the Frenchman from Morocco ».
[49] Ben Okri, *En Arcadie*, *op. cit.*, p. 148. *In Arcadia*, *op. cit.*, p. 105 : « he felt himself being painted into being, becoming only a colour, not a simple, complex human being ».
[50] Maryse Condé, *La vie scélérate*, *op. cit.*, p. 33.

confiner. Les marges, dans les littératures postcoloniales, sont des marges hybrides. Michel Foucault analyse comment le marginal ne peut se réduire à un simple trait distinctif :

> « Souvent, l'analyse de la *Herkunft* met en jeu la race ou le type social. Cependant, il ne s'agit pas tellement de retrouver, chez un individu, un sentiment ou une idée les caractères génériques qui permettent de l'assimiler à d'autres – et de dire : ceci est grec, ou ceci est anglais ; mais de repérer toutes les marques subtiles, singulières, sous-individuelles qui peuvent s'entrecroiser en lui et former un réseau difficile à démêler. »[51]

La poétique de l'hybridité s'appuie justement sur une représentation des marginaux dans toute leur complexité afin de contester les catégories imposées par le centre. La marge n'est donc jamais une entité clairement définie.[52]

Notons toutefois que si le marginal fonctionne toujours plus ou moins comme un signe subversif (son existence souligne les manques du centre ; son caractère indéfini dénonce les prétentions totalitaires de ce centre), pour que l'individu lui-même fasse de sa marginalité autre chose qu'une souffrance, il doit l'investir, l'assumer. Afin de révéler son potentiel subversif, la marge ne doit pas être vécue comme un ghetto ou une tour d'ivoire. Si elle peut parfois constituer un refuge, elle ne doit pas être un prétexte à couper tout lien. L'histoire d'Omar Khayyam Shakil (*Shame*) le montre bien. Omar « qui est né et a été élevé pour être hors des choses », qui est « une créature de la limite : un homme de la périphérie »,[53] demeure prisonnier d'une marge dont il ne sait se dégager. À la fin de sa vie, celui qui aurait pu devenir un artiste, mais n'a jamais rien créé, avoue :

> « Je suis un homme marginal […]. D'autres personnes ont tenu les premiers rôles dans l'histoire de ma vie. Hyder et Harappa, mes chefs. Immigrants et indigènes, pieux et profanes, militaires et civils. Et plusieurs grandes dames. J'ai regardé des coulisses, sans savoir comment jouer. J'avoue une ascension sociale, j'avoue n'avoir fait que mon travail, avoir été spectateur dans les assauts de lutte des autres. »[54]

---

[51] Michel Foucault, *Dits et écrits*, vol. 1, *op. cit.*, p. 1008-1009.

[52] Pour Gilles Deleuze et Félix Guattari, « la minorité se définit comme ensemble non dénombrable, quel que soit le nombre de ses éléments. […] l'axiomatique ne manie que des ensembles dénombrables, même infinis, tandis que les minorités constituent ces ensembles 'flous' non dénombrables, non axiomatisables, bref ces 'masses', ces multiplicités de fuite ou de flux. » (in *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 587.)

[53] Salman Rushdie, *La honte*, *op. cit.*, p. 26. *Shame*, *op. cit.*, p. 24 : « a man born and raised in the condition of being out of things », « a creature of the hedge: a peripheral man ».

[54] *Ibid.*, p. 321. *Sh*, p. 283 : « I am a peripheral man […]. Other persons have been the principal actors in my life-story. Hyder and Harappa, my leading men. Immigrant and native, Godly and profane, military and civilian. And several leading ladies. I watch from the wings, not knowing how to act. I confess to social climbing, to only-doing-my-job, to being cornerman in other people's wrestling matches. »

Lorsque la marge ne fait qu'exprimer un refus, elle reste une impasse. Omar, pour se venger de son enfermement à Nishapur, détruit dans des accès de fureur les objets anciens, les vestiges de l'Histoire qu'il trouve au cours de ses explorations.[55] Au contraire de Saleem (*Midnight's Children*) qui conserve précieusement les objets qui le lient à son origine (crachoir, article de journal, etc.), Omar décide de couper tous les liens. C'est peut-être pour cette raison que sa marginalité débouche sur l'échec (il est un poète qui n'écrit jamais), quand Saleem se sauve par l'écriture.

Il faut donc investir les marges pour déconstruire le centre, mais aussi pour souligner l'échange perpétuel, la dépendance entre les deux. Dans le cadre d'une poétique de l'hybridité, la marge est subversive, non parce qu'elle s'oppose directement, mais bien parce qu'elle brouille les repères, parce qu'elle est insaisissable. Comme le notent Deleuze et Guattari : « Toujours quelque chose coule ou fuit, qui échappe aux organisations binaires, à l'appareil de résonance, à la machine de surcodage »[56]. Les marges, les minorités incarnent un potentiel révolutionnaire parce qu'elles représentent des lignes de fuite, des devenirs, « qu'elles portent un mouvement plus profond qui remet en question l'axiomatique mondiale ».[57] Si elles peuvent influer sur le centre (Padma dans *Midnight's Children* parvient par ses remarques à influer sur le cours du récit), à la différence d'une poétique de la Négritude, par exemple, les marges n'ont pas vocation à l'autonomie absolue, ni à devenir un nouveau centre. Il s'agirait plutôt de mettre en place un dialogue, de maintenir une tension, et peut-être d'associer la notion d'universel à celle d'une certaine polyphonie. Dans une perspective idéaliste, l'exploration des marges pourrait être une manière de proclamer à l'instar de Carlos Fuentes « nous sommes tous périphériques, ce qui est peut-être la seule façon d'être aujourd'hui universel. »[58] Plus prosaïquement, Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin rappellent :

> « La marginalité est la condition construite par le positionnement par rapport à un centre privilégié, un renvoi à l'altérité dirigé par l'autorité impériale. Mais la suppression de ce centre d'implique pas la construction d'un autre foyer de subjectivité, d'un nouveau 'centre'. L'acte d'appropriation dans le texte post-colonial consiste plutôt à embrasser cette marginalité, à en faire la structure de l'expérience sociale. Le 'marginal' et le 'déviant' définissent les perceptions post-coloniales du langage et de la société comme une

[55] *Ibid.*, p. 35. *Sh*, p. 32.
[56] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 264.
[57] *Ibid.*, p. 589.
[58] Carlos Fuentes, *Géographie du roman*, traduit de l'espagnol par Céline Zins, Paris, Gallimard/NRF, « Arcades », 1997, p. 21. [*Geografiá de la novela*, Mexico, Fondo de Cultura Economica, 1993.]

> conséquence du processus de suppression. Le caractère syncrétique est confirmé par la disparition du 'centre', et, en l'absence de centre, le marginal devient l'élément formateur de la réalité. Les discours de la marginalité tels que ceux de la race, du genre, de la 'normalité' psychologique, de la distance sociale et géographique, de l'exclusion politique, se croisent dans une perception de la réalité qui supplante la distinction géométrique entre centre et périphérie et la remplace par un sens de la complexité, de l'entremêlement et de l'accumulation de l'expérience de manière syncrétique. »[59]

L'avantage de la marginalité réside justement dans cette complexité : parce que la marge est le lieu du chaos, de l'incertain, parce qu'elle regroupe des éléments contradictoires, parce que les règles du centre ne s'y appliquent pas, elle possède un fort potentiel créateur. Hybride, elle combine souffrance, tension et invention. À condition toutefois qu'elle se fasse poreuse, espace de passage et de relation.

Cette exploration de la marge ne saurait faire oublier que l'hybridité évoquée n'est pas seulement celle d'un individu (comme le laisseraient supposer le résumé de certaines intrigues), mais bien celle de populations entières. Les auteurs qui s'interrogent sur la signification de la non-appartenance ne manquent pas de compléter leur réflexion par une interrogation sur la possibilité pour les exclus, les marginaux, les hybrides, de former ensemble une communauté. Les romans de l'hybridité se construisent donc sur un véritable paradoxe : la conscience du déchirement et de l'exclusion ne pouvant faire oublier la nécessité du « vivre ensemble ». Les modalités et les possibilités de ce « vivre ensemble » sont donc constamment explorées et interrogées. L'insistance sur la marginalité n'est jamais le signe d'un renoncement à toute appartenance, elle n'est qu'un signe du caractère problématique et douloureux de l'appartenance.

[59] Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, *op. cit.*, p. 104 : « Marginality is the condition constructed by the posited relation to a privileged centre, an 'Othering' directed by the imperial authority. But the abrogation of that centre does not involve the construction of an alternative focus of subjectivity, a new 'centre'. Rather the act of appropriation in the post-colonial text issues in the embracing of that marginality as the fabric of social experience. The 'marginal' and the 'variant' characterize post-colonial views of language and society as a consequence of the process of abrogation. The syncretic is validated by the disappearance of the 'centre', and with no 'centre' the marginal becomes the formative constituent of reality. Discourses of marginality such as race, gender, psychological 'normalcy', geographical and social distance, political exclusion, intersect in a view of reality which supersedes the geometric distinction of centre and margin and replaces it with a sense of the complex, interweaving, and syncretic accretion of experience. » Ma traduction.

« Ainsi colonisés, sommes-nous (sans doute plus que d'autres) mieux préparés aux bouleversants effondrements du monde qui fait Monde… » [60]

« [J]e fais sécession. Je déclare, par la présente, mon indépendance et me constitue en petite république ambulante. Je suis citoyenne du monde. Je n'ai ni territoire, ni drapeau. »[61]

2. L'hybridité : utopie d'une identité-monde ?

La colonisation n'a pas eu seulement des conséquences sur la psyché des individus. Des frontières ont été tracées, des peuples dispersés, des États ont été fondés, des communautés anéanties. Avec la décolonisation s'est donc posée, dans de très nombreux pays, la question de l'identification à une patrie, voire à une nation. La question du lien entre littérature et identité nationale est sans doute l'une de des plus problématiques, lorsque l'on aborde les littératures francophones et anglophones post-coloniales. Michel Beniamino dans *La francophonie littéraire* insiste longuement sur la nécessité impérative de repenser ce rapport en se méfiant des « nationalismes littéraires ».[62] Il souligne les dangers des équations simplistes entre création d'un artiste issu d'une nation spécifique et caractère national de l'œuvre. La complexité de la définition d'une littérature nationale est également rappelée par Alejo Carpentier à travers un bel exemple : « Si Thomas Mann était né, avait vécu et écrit en Guadeloupe, il n'existerait pas pour autant un roman guadeloupéen, quoi que dans cette hypothèse, *La montagne magique* se serait transformée en volcan de la Soufrière… »[63]

Le fait d'écrire dans une langue qui n'est pas forcément la langue nationale et qui, si elle l'est, voit souvent son statut discuté, contesté ou au moins ressenti de manière ambivalente, pose de nombreuses questions. Par ailleurs, lorsque les nations concernées sont extrêmement jeunes, issues de constructions violentes et

[60] Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, *op. cit.*, p. 274.
[61] Arundhati Roy, « La fin de l'imagination », *Le coût de la vie*, traduit de l'anglais par Claude Demanuelli, Paris, Gallimard, « Arcade », 1999, p. 144. [« The End of Imagination », *The Cost of Living*, London, Flamingo, 1999.]
[62] Michel Beniamino, *La francophonie littéraire*, *op.cit*., p. 255-289.
[63] Alejo Carpentier, « Problématique du roman latino-américain actuel », 1967, *Essais littéraires*, traduit de l'espagnol par Serge Mestre, Paris, Gallimard, « Arcades », 2003, p. 273. [Extraits de *Crónicas*, La Habana, Arte y Literatura, 1975.]

pas toujours achevées, il convient aussi de s'interroger sur la spécificité des identités qui y sont liées.

Dans les études postcoloniales, il est impossible d'aborder cette question sans évoquer l'article intensément débattu de Fredric Jameson, « Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism »[64]. Jameson y postule que tout roman du Tiers-Monde est nécessairement une allégorie nationale. La réponse à Jameson de Aijaz Ahmad[65] est devenue tout aussi incontournable et la plupart des réflexions sur ce thème partent de ce conflit de vues. Tout roman postcolonial est-il une allégorie de la nation ? En quel sens, dans quelle mesure ? La controverse entre Jacqueline Bardolph et C.D. Balzer à propos de *The Famished Road* de Ben Okri montre, à partir d'un exemple précis, les termes et les enjeux du débat.[66]

Sans ici prétendre à une étude globale de cette question, qui dépasserait largement le cadre de ce travail, on peut partir de la poétique pour mieux cerner la façon dont un imaginaire communautaire s'inscrit dans les œuvres. Comment la poétique de l'hybridité intègre-t-elle la réflexion communautaire, nationale ou autre ? Sans aucun doute, depuis les romans publiés avant et juste après la colonisation jusqu'à nos jours, les choses ont évolué. Il est certain que pour toute une génération d'auteurs, l'engagement de la littérature dans le combat pour la reconnaissance nationale a pu paraître incontournable. Mais avec la conscience de plus en plus forte de l'hybridité des sociétés post-coloniales, l'équation littérature/nation devient bien plus problématique.

À partir d'identités tellement troubles, est-il envisageable que des communautés suffisamment homogènes se créent ? Origine brouillée, perte des repères, incertitudes, transgressions des limites, comment avec un tel bagage, l'hybride peut-il éprouver le sentiment d'appartenance à un groupe, voire à une nation ? L'hybride est un être insaisissable, labile, changeant. Ces caractéristiques peuvent-elles s'accorder avec le projet d'une nation, qui nécessite une certaine

[64] Fredric Jameson, « Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism », *Social Text*, n° 15, automne 1986, p. 65-88.
[65] Aijaz Ahmad, « Jameson's Rhetoric of Otherness and the 'national allegory' », *Social Text*, n° 17, automne 1987, p. 3-25. Repris dans une version abrégée dans Bill Ashcroft, Gareth Griffiths & Helen Tiffin, *The Post-Colonial Studies Reader*, London, Routledge, 1995, p. 77-82.
[66] C.D. Balzer dans un article intitulé « Madame -Dolph and the Question of (Postcolonial) Art » (*Commonwealth essays and studies*, vol. 18, n° 2, printemps 1996, p. 13-20) répond à un article de Jacqueline Bardolph (« Azaro, Saleem and Askar: Brothers in Allegory », *Commonwealth Essays and Studies*, vol. 15, n° 1, automne 1992, p. 45-51.) qui postulait que *Midnight's Children* de Rushdie, *The Famished Road* d'Okri et *Maps* de Farah étaient des allégories nationales. Selon Balzer, le roman d'Okri ne saurait s'inscrire dans ce modèle, dans la mesure où le personnage d'Azaro n'évolue guère au fur et à mesure de ses aventures.

loyauté, « un plébiscite de tous les jours »[67] pour reprendre l'expression de Renan, bref un engagement clair ? Sa définition même n'est-elle pas de n'appartenir jamais, d'être toujours, sinon anti-communautaire, du moins a-communautaire ? Le rapport complexe à l'Histoire, la difficulté de se trouver des héros permettant de rallier les imaginaires, la résistance de l'espace à se faire territoire, tout cela met à mal l'idéal d'une nation cohérente et solide.

L'étude des rapports au rêve national qu'entretiennent les différents auteurs du corpus témoigne de ce que le rapport à la nation demeure toujours problématique, évoluant entre nostalgie, désir inquiet, méfiance et rejet.[68] Ceci s'explique notamment par le fait que les groupes de référence auxquels une identification serait possible sont souvent multiples. La nation n'en représente qu'une partie et, dans les pays issus de la décolonisation, a souvent montré ses limites intégratives. L'hybride, partagé entre plusieurs appartenances, ne peut choisir qu'en se mutilant d'une part de lui-même. Amin Maalouf, écrivain libanais vivant en France et écrivant en français, affirme ainsi :

> « Ce qui fait que je suis moi-même et pas un autre, c'est que je suis ainsi à la lisière de deux pays, de deux ou trois langues, de plusieurs traditions culturelles. C'est précisément cela qui définit mon identité. Serais-je plus authentique si je m'amputais d'une partie de moi-même ? »[69]

La loyauté à une nation est souvent comprise comme nécessairement exclusive, ce qui fait de l'hybride un traître potentiel. Dans *A Bend in the River*, Indar, Indien né en Afrique, raconte comment il s'est vu refusé l'accès à une carrière diplomatique : « Mais vous dites dans votre lettre que vous êtes originaire d'Afrique. Comment pouvez-vous entrer dans notre service diplomatique ? Comment pouvons-nous accepter un homme fidèle à deux pays ? »[70] Le rêve national semble se refuser. L'hybride, même s'il le fait parfois avec regret, doit trouver d'autres articulations identitaires.

Si L'État-nation, en tant que repère identitaire, est mis en péril – ce que les écrivains sont loin d'être les seuls à affirmer – l'hybride doit-il se chercher une identité internationale, cosmopolite, mondiale ? L'hybride serait-il le nouveau

---

[67] Ernest Renan, « Qu'est-ce qu'une nation ? Conférence faite en Sorbonne, le 11 mars 1882 », *Qu'est-ce qu'une nation et autres essais politiques*, *op. cit.*

[68] Voir l'annexe 2, « L'hybride et rêve national », p. 880-903.

[69] Amin Maalouf, *Les identités meurtrières*, *op. cit.*, p. 9.

[70] V.S. Naipaul, *À la courbe du fleuve*, *op. cit.*, p. 177. *A Bend in the River*, *op. cit.*, p. 173 : « But you say in your letter you are from Africa. How can you join our diplomatic service? How can we have a man of divided loyalties? »

citoyen idéal de la « Terre-patrie »[71], le précurseur de l' « homme symbiotique » annoncé par Joël de Rosnay[72], le prophète de la société en réseaux ? Ce qui est certain, c'est que le choix d'écrivains postcoloniaux de mettre en avant l'hybridité identitaire les amène à rejoindre des réflexions plus générales suscitées par la mondialisation. Ces écrivains, sans forcément se désintéresser des problématiques postcoloniales, inscrivent de plus en plus leur réflexion dans un cadre global, au point que certains ont pu parler de « *world fiction* »[73] ou de « *global fiction* »[74]. Arundhati Roy, Salman Rushdie ou Ben Okri sont sans doute les auteurs du corpus que l'on peut le plus facilement rattacher à ces tendances. Face à cette évolution, certains critiques se montrent très sceptiques, considérant qu'il s'agit là d'une littérature produite par une élite occidentalisée et à destination de l'Occident. Comme le rappelle Jacqueline Bardolph :

> « On peut aussi objecter à cette nouvelle définition de la littérature contemporaine comme post-nationale qu'elle est le fait d'une élite fort instruite qui est partout chez elle. […] Pour certains, la phase post-nationale est celle d'un nouvel impérialisme, l'impérialisme Nord-Américain qui devient la nouvelle référence, centrale quoique diffuse, dans les pays anglophones… sans parler des autres. La vision enthousiaste du mélange et de l'échange n'est peut-être alors qu'une forme de multiculturalisme sentimental inspiré des États-Unis, et sans lien avec la réalité très spécifique des écrivains qui, dans un pays donné, œuvrent pour recouvrer une voix menacée. »[75]

Il peut être ici nécessaire de rappeler que le fait d'assumer une identité hybride (et même de témoigner des effets de la mondialisation) et de la traduire dans une poétique n'est pas pour autant gage d'adhésion totale aux logiques de la mondialisation. Par ailleurs, si l'on peut s'interroger sur l' « indianité » de Salman Rushdie[76] (mais encore, cela doit-il être un critère de valeur ?), il semble plus difficile de reprocher à Arundhati Roy d'être une intellectuelle occidentalisée et

---

[71] Edgar Morin, (en collaboration avec Anne Brigitte Kern), *Terre-patrie*, Paris, Seuil, « Points », 1993.

[72] Joël de Rosnay, *L'homme symbiotique. Regards sur le troisième millénaire*, Paris, Seuil, 1995, rééd. 2000.

[73] En français, voir par exemple le court recueil de textes dirigé par Michel Le Bris et intitulé *World Fiction* (*op. cit.*) et aussi Jean-Marc Moura, « Études d'images, postcolonialisme et francophonie : quelques perspectives », in Sylvie Ballestra-Puech et Jean-Marc Moura, (dir.), *Le comparatisme aujourd'hui*, Lille, Édition du conseil scientifique de l'Université Charles de Gaulle, « Travaux & recherches », p. 99-111. Jean-Marc Moura reste toutefois prudent quant à ce que recouvre précisément le terme.

[74] Voir Paul Jay, « Is Global fiction Postcolonial ? », communication présentée à la conférence de la Modern Language Association, New Orleans, 27 décembre 2001. Consultable en ligne : http://home.comcast.net/~jay.paul/talks.htm (dernière consultation : 23 janvier 2010).

[75] Jacqueline Bardolph, *Études postcoloniales et littérature*, *op. cit.*, p. 65.

[76] Ils sont si nombreux à l'avoir fait que je ne m'attarderai pas sur ce point. Le texte le plus intéressant est sans doute celui de Timothy Brennan, *Salman Rushdie and the Third-World. Myths of the Nation*, London, Macmillan, 1989.

sans contact avec son pays.[77] *The God of Small Things* s'inscrit dans cette logique post-nationale évoquée par Jacqueline Bardolph, et pourtant l'auteure vit en Inde, y a grandi et y a fait ses études. On peut considérer qu'elle appartient à une élite dans le sens où elle a fait des études, mais elle est aussi une militante de terrain, engagée très concrètement dans la société. Certes, elle n'est pas une ouvrière analphabète, mais ces dernières sont peu nombreuses à publier, en Inde comme en Europe… Il se peut qu'elle ne soit guère lue par les paysannes du Kérala, mais Michel Tournier (pour prendre un exemple d'auteur important) et Michel Houellebecq (pour prendre un exemple d'auteur à succès) sont-ils lus massivement par les paysans français ? Faut-il toujours condamner les écrivains du Tiers-Monde à écrire pour et sur les masses laborieuses (nationales), à célébrer la nation – à la rigueur à en dénoncer les ratés ? S'il est légitime de prendre la mesure des pressions du champ littéraire, encore ne faudrait-il pas remplacer un impératif incontournable par un autre. Plutôt que de vouloir juger du degré d'authenticité des écrivains, peut-être devrait-on avant tout s'intéresser à ce qu'ils nous disent sur l'identité aujourd'hui et bien sûr à la façon dont ils le disent. Il convient d'analyser en quoi les romans de l'hybridité peuvent témoigner des bouleversements de l'identité à l'ère de la mondialisation en évitant le piège de l'idéologie : soit en amalgamant occidentalisation, mondialisation et hybridation pour en faire un démon à combattre à tous prix, soit en présumant que chausser les lunettes de l'hybridité pour observer le monde indiquera le chemin d'une mondialisation heureuse et harmonieuse.

2.1. Du citoyen de la nation à l'individu dans le monde

On note dans les romans les plus récents une sensible évolution de l'attitude de « contre-attaque » face à l'empire vers une préoccupation plus grande pour le néo-colonialisme et les dominations d'un nouvel ordre. Certains auteurs semblent reléguer les problématiques postcoloniales dans « la Maison de l'Histoire », pour reprendre un motif du roman d'Arundhati Roy, d'autres y restent plus attachés, mais tous témoignent de la nécessité d'une réflexion sur les enjeux

[77] De nombreux critiques lui ont pourtant reproché son « cosmopolitisme ». Voir Aparna Dharwadker, « The Exercise of Memory and the Diasporization of Anglophone Indian Fiction » in R.K. Dhawan, *Arundhati Roy, the Novelist Extraordinary*, London, Sangam Books, 1999, p. 161-165 ou encore Martha Dvorak, « Translating the Foreign into the Familiar: Arundhati Roy's Postmodern Sleight of Hand », in Carole et Jean-Pierre Durix (dir.), *Reading Arundhati Roy's The God of Small Things*, *op. cit.*, p. 41-61.

identitaires de la mondialisation, souvent à partir du contexte postcolonial. Peut-être parce que, forcés de penser l'appartenance, dotés d'une « surconscience identitaire »[78], les écrivains issus du monde (post)-colonial sont particulièrement bien armés pour penser l'identité à l'heure de la mondialisation. Peut-être tout simplement parce qu'il y a continuité bien plus que rupture entre colonialisme, post-colonialisme et mondialisation, comme le rappelle Paul Jay : « la mondialisation n'est pas un phénomène contemporain, mais […] a une longue histoire qui comprend les périodes de la colonisation, de la décolonisation et du postcolonialisme ».[79] Ou encore Anthony King : « Les premières sociétés globalement multiraciales, multiculturelles, transcontinentales à une échelle importante se sont trouvées dans les périphéries et pas au centre. »[80] Il n'est sans doute pas possible de tracer une frontière entre ce que l'on pourrait appeler « littérature postcoloniale » (désignation déjà tellement complexe et contestée) et ce que certains appellent « *world fiction* ». Disons plutôt que les littératures postcoloniales portent en elles-mêmes leur propre dépassement, dans la mesure où les problématiques du monde post-colonial débouchent sur celles de la mondialisation. Plutôt que de voir une rupture entre, d'une part, une tendance à « contre-attaquer » l'empire et à discuter la question de l'appartenance nationale et, d'autre part, une volonté de dire « le monde d'aujourd'hui. Notre monde. Avec ses rythmes, son énergie, ses langages vrais. Métissé, coloré, polyglotte, où se brassent, se télescopent, se heurtent les cultures des cinq continents »[81], il convient de considérer que ces deux tendances sont dans la continuité l'une de l'autre. On trouve les deux chez les mêmes auteurs, parfois dans des ouvrages différents, mais parfois mêlées dans un seul. Il y a sans doute une évolution en cours, mais certainement pas une rupture.

---

[78] Tout comme ils sont dotés d'une « surconscience linguistique » (concept élaboré par Lise Gauvin, voir *L'écrivain francophone à la croisée des langues (entretiens)*, *op. cit.*, p. 5-15).

[79] Paul Jay, « Globalization and the Postcolonial Condition », communication présentée lors de la conférence de la Modern Language Association, New Orleans, décembre 2000, consultable en ligne : http://home.comcast.net/~jay.paul/talks.htm (dernière consultation : 23 janvier 2010) : « globalization is not a contemporary phenomenon, but […] it has a long history incorporating the epochs of colonization, decolonization and postcolonialism ». Ma traduction.

[80] Anthony D. King, (dir.), *Culture, Globalization and the World System: Contemporary Conditions for the Representation of Identity*, Bighampton, Department of Art and Art History, 1990, p. 8. cité par Samir Dayal, « The Emergence of the Fragile Subject: Amitav Ghosh's *In an Antique Land* », in Monika Fludernik (dir.), *Hybridity and Postcolonialism: Twentieth-Century Indian Literature*, *op. cit.*, p. 112 : « The first globally multi-racial, multi-cultural, multi-continental societies of any substantial scale were in the periphery, not the core. » Ma traduction.

[81] Michel Le Bris, « Éditorial », in Michel Le Bris (dir.), *Gulliver* n° 3, « World Fiction », 1999, p. 9.

2.2. Déplacement et dissémination du centre

Quoi qu'il en soit, l'une des évolutions flagrantes dans la littérature depuis environ un quart de siècle, c'est la prise de conscience d'un décentrement des pouvoirs dominants. De nouveaux centres apparaissent (les États-Unis, bien sûr, prennent une place de plus en plus importante), mais on note aussi un sentiment de dissémination des pouvoirs, un éclatement et une multiplication des relations possibles. Ce qui est une réalité du monde d'aujourd'hui se traduit aussi dans l'imaginaire.

Pendant longtemps, l'ancienne métropole a joué le rôle de centre à la fois attracteur et répulsif. Dans les littératures postcoloniales, l'exil se pensait alors essentiellement en termes d'exil vers l'ancienne métropole : Londres dans *The Emigrants* (1954) de Lamming, *The Lonely Londoners* (1956) de Selvon, *The Mimic Men* (1967) de Naipaul ou *The Satanic Verses* (1988) de Rushdie,; Paris dans *Kocoumbo l'étudiant noir* (1960) d'Ake Loba, dans *L'aventure ambiguë* (1961) de Cheikh Hamidou Kane, *Un nègre à Paris* (1959) de Bernard Dadié ou *Le petit prince de Belleville* (1992) de Calixthe Beyala. Mais, si l'on observe les romans les plus récents, on s'aperçoit que les États-Unis, le Canada ainsi que d'autres pays moins attendus prennent le relais. Souvent ces changements de perspective ne font que redoubler la situation même des écrivains qui, lorsqu'ils émigrent, ne le font, eux non plus, plus systématiquement vers Londres ou Paris. Dans *The Ground beneath her Feet* de Rushdie, les héros, même s'ils quittent d'abord l'Inde pour se rendre à Londres n'y voient qu'une étape avant la destination rêvée, l'Amérique. L'Angleterre était le centre des pères, l'Amérique sera celui des fils :

> « le désenchantement de Sir Darius sur sa ville natale était aussi celui d'Ormus. Le fils hérita de l'insatisfaction du père. Mais le pays des rêves d'Ormus ne fut jamais l'Angleterre. Pas de blanche demeure pour lui, mais cette autre maison, l'endroit de lumière et d'horreur, de spéculation, de danger, de pouvoir et d'étonnement, l'endroit où l'avenir attendait de naître. L'Amérique ! L'Amérique ! »[82]

Dans *Fury*, Solanka a fui Londres pour aller se perdre et oublier son identité douloureuse à New York. Rushdie lui-même a quitté Londres pour New York.

[82] Salman Rushdie, *La terre sous ses pieds*, *op. cit.*, p. 100. *The Ground beneath her Feet*, *op. cit.*, p. 100 : « Sir Darius's disenchantment with his home town became Ormus's too. The son inherited his father's discontent. But the land of Ormus's dreams was never England. No white mansion for him, but that other house, the place of light and horror, of speculation and danger and power and wonder, the place where the future was waiting to be born. America! America! »

Bharati Mukherjee, qui a choisi d'émigrer aux États-Unis dans les années 1960, puis a vécu au Canada pendant une quinzaine d'années avant de revenir aux États-Unis, développe dans ses romans toute une réflexion sur une identité hybride qui n'est plus vraiment postcoloniale (détachée de l'opposition centre dominant colonisateur/périphérie dominée colonisée)[83].

Dans *The God of Small Things*, comme le remarque Catherine Pesso-Miquel, « la localisation symbolique de l' 'étranger', du 'Premier Monde', a changé. »[84] Alors qu'en 1969, le Camarade Pillai admire Chacko parce qu'il revient d'« Oxford London », vingt-trois ans plus tard, il est curieux de savoir quelle est la vie de Rahel en « Amayrica ».

Arjun Appadurai témoigne lui aussi, à partir de son propre parcours, de cette évolution dans l'imaginaire indien :

> « J'ai progressivement perdu le contact avec l'Angleterre, dont je m'étais auparavant imprégné à travers des livres de classe au style très victorien, à travers la rumeur des étudiants cultivés originaires de Rhodes que j'entendais à l'université, à travers les histories de Billy Bunter et de Biggles que je dévorais avec autant de passion que les livres de Richard Crompton et d'Enid Blyton. *Franny et Zoé*, *Holden Caulfield* et *Rabbit Angstrom* ont doucement fait disparaître cette partie de moi-même qui, jusque là, avait toujours appartenu à l'Angleterre. C'est ce genre de petites défaites qui explique comment l'Angleterre a perdu son Empire dans la Bombay postcoloniale. J'ignorais alors que j'étais en train de passer d'une certaine forme de subjectivité postcoloniale (l'éducation anglaise, le fantasme des discussions d'Oxford, les coups d'œil furtif jetés sur l'*Encounter*, un goût aristocratique pour les humanités) à une autre : le Nouveau Monde, plus âpre, plus sexy, plus grisant des vieux films de Humphrey Bogart, de Harold Robbins, du *Time* et des Sciences sociales, de l'*American style*. »[85]

Un nombre de plus en plus important d'auteurs africains thématisent également ce changement dans l'imaginaire de l'Ailleurs. Dans *Dangerous Love* de Ben Okri, la génération des pères a rêvé de l'Angleterre (voir l'exemple de l'employeur d'Omovo), tandis que la jeune génération (Dele, l'ami d'Omovo) place tous ses fantasmes dans les États-Unis. Mais les États-Unis ne sont pas le seul nouveau pays attracteur et des cas plus complexes[86] apparaissent lorsque des écrivains s'établissent dans un pays dont la langue n'est ni leur langue maternelle, ni leur

---

[83] Voir par exemple *Jasmine*, New York, Grove Weidenfeld, 1989. (*Jasmine*, traduit de l'anglais par Martine Béquié avec la collaboration d'Anne-Marie Augustyniak, Paris, Gallimard, 1995) ou *The Holder of the World*, New York, Alfred A. Knopf, 1993. (*Le conquérant du monde*, traduit de l'anglais par Patrice Repusseau, Paris, Gallimard, 1995.)

[84] Catherine Pesso-Miquel, « 'Queen Cigars' and 'Peppermint Children': Foreign Arrivals in *The God of Small Things* » in Carole et Jean-Pierre Durix (dir.), *Reading Arundhati Roy's The God of Small Things*, *op. cit.*, p. 24 : « the symbolical location of 'foreigness', of the 'First World', has changed. » Ma traduction.

[85] Arjun Appadurai, *Après le colonialisme*, *op. cit.*, p. 25-26.

[86] Si le déplacement du centre du Royaume-Uni aux États-Unis modifie un certain nombre de repères, cela ne change pas fondamentalement la problématique linguistique.

langue d'écriture. La pratique des résidences d'écrivains, par exemple dans le contexte du programme du Parlement International des Écrivains avec le réseau des villes-refuges, multiplie les cas de ce genre. Les universités et les centres de recherche peuvent également jouer un rôle dans la mesure où de nombreux écrivains ont aussi une activité scientifique. En Allemagne, la ville de Bayreuth avec son centre de recherches sur l'Afrique, a pu aussi devenir un centre attractif pour plusieurs écrivains africains (Ngugi y a rédigé une partie de son essai célèbre *Decolonizing the Mind*[87], le Togolais Senouvo Agbeta Zinsou y a écrit plusieurs pièces de théâtre et en a adapté certaines en allemand). Tous les écrivains bien sûr ne traduisent pas ce type d'expérience dans leur œuvre, mais on peut supposer qu'à terme, ce type d'échanges et de relations vont avoir une influence sur les horizons imaginaires que développent ces littératures. János Riesz, qui étudie le cas de Senouvo Agbeta Zinsou, écrit :

> « Ici peut-être réside la particularité d'une (future) littérature afro-allemande : le français cesse d'être l'unique référence à laquelle rapporter un roman africain 'francophone', il devient un moyen de compréhension signalant d'autres réalités : l'africaine, sur laquelle s'appuie le conteur, et l'allemande (ou une autre), qui peut-être s'ouvre à lui et dans laquelle il doit d'abord 's'inscrire'. »[88]

On pourrait aussi s'intéresser au cas de Patrice Nganang. L'auteur de *Temps de Chien*[89] est en effet camerounais, a fait ses études à Francfort et à Berlin et réside actuellement aux États-Unis. Notons d'ailleurs au passage que les États-Unis sont loin de n'attirer que des écrivains anglophones : Édouard Glissant, Maryse Condé et Assia Djebar y résident également. Si Édouard Glissant et Assia Djebar ne semblent pas prendre directement cette expérience comme matériau pour leurs œuvres, Maryse Condé en revanche n'hésite pas à le faire.

Dans ses textes, Waberi qui évoque très souvent l'exil, cite toutes sortes de destinations possibles (lui-même réside en Normandie) : « tout le monde il veut quitter pays de merde-là. Tout le monde, il crie : j'ai un frère à Paris, j'ai un tonton en Amérique, je veux un job en Australie, j'ai famille réfugiée au Canada. Visa, mandat, certificat, consulat… »[90] La France n'est plus la seule direction possible ;

---

[87] Wa Thiong'o Ngugi, *Decolonizing the Mind. The Politics of Language in African Literature*, London/Portsmouth/Nairobi, James Currey/Heinemann Educational Books/Heinemann Kenya, 1986, rééd. 1991.

[88] János Riesz, « L'écrivain africain exilé en Allemagne. Stratégies d'adaptation linguistique et d'auto-affirmation : l'exemple du roman de Senouvo A. Zinsou, *Le médicament* », in Lieven d'Hulst et Jean-Marc Moura, *Les études littéraires francophones* : *état des lieux*, *op. cit.*, p. 164.

[89] Patrice Nganang, *Temps de chien*, Paris, Le Serpent à plumes, 2001.

[90] Abdourahman Waberi, *Transit*, *op. cit.*, p. 138.

le Canada, notamment, semble pouvoir incarner un nouvel horizon (voir tout particulièrement la nouvelle « Son-mêlé » dans *Le pays sans ombre*). C'est également le cas dans les littératures des Caraïbes. Tout d'abord, de nombreux écrivains s'y sont effectivement installés. Pour les anglophones, Austin Clarke, à la fin des années 1960, est sans doute l'un des premiers à incarner la littérature caribéenne du Canada (et à thématiser cette identité[91]), mais il est suivi par de nombreux autres : André Alexis, Neil Bissondath, Olive Senior, Cyril Dabydeen, Marlene Nourbese Philip, Dionne Brand, etc. Judith Misrahi-Barak rappelle que la législation sur l'immigration au Royaume-Uni se rigidifie au moment où celle vers le Canada se libéralise[92], ce qui expliquerait la croissance d'une littérature caribéenne du Canada en même temps sans doute que l'élargissement de l'imaginaire de l'émigration. Pour les francophones, songeons aux Haïtiens Dany Laferrière et Émile Ollivier, tous deux ayant vécu à Montréal (Laferrière vit actuellement à Miami, Ollivier est décédé en 2002) et dont les textes témoignent de l'émergence d'une identité spécifique qui pousse à questionner les classements habituels.

La problématique identitaire que tous ces auteurs explorent n'est plus tellement postcoloniale que transnationale. On retrouve là le thème développé par Ulrich Beck de la « polygamie du lieu » qui entraîne une « globalisation de la biographie ». [93]

Non seulement de nouveaux centres s'affirment, mais on assiste également à une dissémination des instances de pouvoir qui les rend beaucoup plus difficiles à identifier, mais aussi à combattre. Dans *Écrire en pays dominé* de Chamoiseau, le vieux guerrier affirme :

> « Aujourd'hui, j'affronte du nouveau : les Centres économiques, commerciaux, culturels et financiers… tendent à une expansion dématérialisée dans le cyberespace. Leurs tentacules désertent l'assise d'un territoire et mutent en impulsions qui hantent le rhizome-de-réseaux. Ils désertent l'ancienne souveraineté, leurs frontières s'estompent, des réseaux génèrent d'autres pouvoirs et de nouvelles dominations, lesquelles sont désormais furtives […] Ces influences se répandent tant qu'elles créent un Centre unique,

[91] Voir sa trilogie de Toronto constituée des romans *The Meeting Point* (London, Heinemann, 1967) ; *Storm of Fortune* (London, Heinemann, 1972) ; *The Bigger Light* (London, Heinemann, 1975). Notons que les romans sont tout de même publiés à Londres, l'apparition de nouveaux pôles d'attraction ne remet pas forcément en cause (ou du moins pas de façon immédiate et massive) les logiques du système littéraire.

[92] Judith Misrahi-Barak, « Caraïbes, Canada : Vers une cartographie de l'identité », in Corinne Duboin et Eric Tabuteau (dir.), *La ville plurielle dans la fiction antillaise anglophone. Images de l'interculturel*, *Images de l'interculturel*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, « Interlangues littératures », 2000, p. 117.

[93] Ulrich Beck, *Was ist Globalisierung? op. cit.*, p. 129. Cité dans le chapitre 5, partie 3.3. « *Routes* versus *roots* », p. 454-455.

> une entropie grandiose, diffuse, qui efface lentement les autres centres pris au couperet de leur damnée logique… […] la domination furtive émane de ce Centre diffus. »[94]

Dans *Fury*, Solanka est taraudé par la question du pouvoir : « Ces marionnettistes nous font ruer et braire, s'inquiéta Malik Solanka. Pendant que nous autres, marionnettes, dansons, qui tire nos ficelles ? »[95] Le schéma, développé dans plusieurs des romans de Rushdie et selon lequel un personnage métaphore de l'écrivain perd peu à peu le contrôle de son œuvre, connaît en fait une évolution. Alors que dans *Midnight's Children*, Saleem/l'écrivain perdait le contrôle de son Inde imaginaire, vaincu par un personnage politique et une vision particulière de la nation, dans *Fury*, Solanka accepte de renoncer à son contrôle absolu sur sa création des Rois Pantins lorsque Mila lui explique :

> « les choses changent, le concept entier de propriété intellectuelle est tellement différent aujourd'hui, tout est beaucoup plus communautaire. Il faut que tu sois un peu plus souple, rien qu'un tout petit peu plus, d'accord ? Laisse entrer d'autres gens dans ton cercle magique. Tu restes le magicien, mais laisse les autres s'amuser un peu avec ta baguette. »[96]

Cette fois le contrôle absolu doit être abandonné au profit d'anonymes disséminés sur toute la planète et ce n'est sans doute pas tout à fait un hasard si cette ouverture aux imaginaires d'autres individus est elle-même détournée, cette fois par des terroristes. C'est toute la configuration des pouvoirs qui a changé.

2.3. Quand le monde change, l'hybridité change

Cette évolution, perceptible chez de nombreux auteurs, a des conséquences sur la perception de l'hybridité. En effet, lorsque l'hybridité devait se penser dans le cadre de l'État-nation (qu'il soit à naître ou déjà là, une oppression ou un idéal), la situation avait beau être problématique, elle demeurait toutefois assez claire : les ennemis de l'hybridité étaient les idéologies du pur et de l'authentique (associés parfois à un certain type de vision de la nation, parfois à tout projet national). Et même quand l'hybridité était perçue comme négative, c'était bien parce qu'elle était une « bâtardise » dans un monde où seules des

[94] Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, *op. cit.*, p. 219
[95] Salman Rushdie, *Furie*, *op. cit.*, p. 16. *Fury*, *op. cit.*, p. 8 : « Puppet-masters were making us all jump and bray, Malik Solanka fretted. While we marionettes dance, who is yanking our strings? »
[96] *Ibid.*, p. 201. *Fu*, p. 178 : « things are changing, the whole concept of ownership as far as ideas is so different now, it's so much more co-operative. You have to be a little more flexible, just a little bit more, okay? Let other people into your magic circle now and then. You're still the magician, but let everyone else play with the wands sometimes. »

communautés fortes et unies pouvaient assurer la sécurité et le bien-être des individus. À partir du moment où l'hybridité doit se définir par rapport aux dynamiques de la mondialisation, de nouvelles stratégies doivent être définies. En effet, relation, réseaux, rhizomes, multiplication des échanges, tensions identitaires, etc., les termes mêmes qui servent à définir l'hybridité sont très proches de ceux que l'ont associe à la mondialisation. Se pose alors la question du lien entre hybridité et mondialisation. Dans un contexte où la majorité des discours ont tendance à faire de la mondialisation une ombre menaçante (Ulrich Beck parle de la stratégie de « dramatisation du risque » utilisée par les opposants à la mondialisation[97]) et n'hésitent pas à lui donner le sens pur et simple d'occidentalisation, cela pose bien sûr problème. Ceux qui voient dans l'hybridation des sociétés postcoloniales une perte en font tout de même le terreau de leur création et il leur est sans doute difficile d'accepter l'idée d'être de simples produits adaptés au goût du temps. Plusieurs attitudes sont alors possibles.

2.3.1. L'hybride postcolonial, un observateur privilégié

Tout d'abord, il s'agit de légitimer la parole de l'hybride, d'insister sur sa pertinence : le discours postcolonial hybride n'est pas un produit dérivé du marché mondial, mais une clef pour comprendre les bouleversements du monde contemporain. L'individu postcolonial devient l'observateur privilégié du monde contemporain, son identité lui confère une certaine légitimité à discourir sur les évolutions globales. Ainsi dans *The Enigma of Arrival* de V.S. Naipaul, le narrateur note :

> « à Londres, en 1950, je me trouvais au commencement du grand mouvement de populations qui allait se produire pendant la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, un mouvement et un mélange culturel plus ample que le peuplement des États-Unis d'Amérique, qui avait essentiellement consisté en une migration d'Européens vers le Nouveau Monde. Il s'agissait ici d'un mouvement entre tous les continents. […] Les villes comme Londres allaient changer. Elles allaient cesser d'être des villes à caractère plus ou moins national ; elles allaient devenir les capitales du monde, les Rome des temps modernes, qui établissaient le modèle de ce que devait être une grande ville dans l'esprit

[97] Ulrich Beck, *Pouvoir et contre-pouvoir à l'ère de la mondialisation*, traduit de l'allemand par Aurélie Duthoo, Paris, Flammarion, « Aubier/Alto », 2003, p. 443. [*Macht und Gegenmacht im globalen Zeitalter*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 2002] Voir également *Was ist Globalisierung?*, *op. cit.*, p. 201.

> d'insulaires de mon genre et de personnes encore plus différentes par le langage et la culture. »[98]

Si le narrateur ajoute ensuite être, à l'époque, passé à côté de ce grand sujet par naïveté et manque d'expérience, il justifie pourtant indirectement l'intérêt de lire V.S. Naipaul, un auteur qui a vécu « aux premières loges » l'un des grands bouleversements de l'Histoire mondiale. De manière générale, l'expérience de l'exil faite par un grand nombre des écrivains postcoloniaux, si elle se rattache à une certaine littérature de l'exil incarnée par des écrivains très divers, permet aussi d'aborder la thématique des *ethnoscapes*. Bien souvent, les personnages d'exilés qui peuplent les romans de l'hybridité, loin d'incarner une expérience individuelle, témoignent de grands mouvements de masse. Ainsi dans *The Satanic Verses*, Saladin Chamcha qui croit pouvoir dissoudre son identité indienne dans l'anglicité, se trouve finalement confronté au fait qu'il n'est qu'un immigré parmi tant d'autres. Transformé en bouc, il doit se réfugier dans un quartier immigré où son état quelque peu étrange est toléré parce qu'il n'est finalement pas si éloigné de ce que peuvent connaître tous les immigrés : « Où pourrais-tu aller pour guérir ta difformité et retrouver la santé ? Où sinon ici, parmi nous, parmi les tiens ? »[99] Saladin n'est pas un cas particulier, son destin personnel s'inscrit dans une dynamique de masse. Ce thème sera d'ailleurs repris de manière encore plus explicite dans *The Ground beneath her Feet* et *Fury*.

Maryse Condé rappelle également que la condition d'exilé est un des paradigmes de notre temps :

> « Tu es comme les nomades. Ton toit, c'est le ciel au-dessus de ta tête.
> Ne sommes nous pas tous des nomades ? N'est-ce pas la faute au foutu siècle de turbulence dans lequel nous vivons ? À vingt-six ans, ma mère a pu décider :
> — Je ne quitterai plus jamais la Guadeloupe !
> L'aurais-je souhaité que je n'aurais jamais pu l'imiter. »[100]

---

[98] V.S. Naipaul, *L'énigme de l'arrivée*, *op. cit.*, p. 183-184. *The Enigma of Arrival*, *op. cit.*, p. 130 : « in 1950 in London I was at the beginning of that great movement of peoples that was to take place in the second half of the twentieth century – a movement and a circular mixing greater than the peopling of the United States, which was essentially a movement of Europeans to the New World. This was a movement between all the continents. […] Cities like London were to change. They were to cease being more or less national cities; they were to become cities of the world, modern-day Romes, establishing the patterns of what great cities should be, in the eyes of islanders like myself and people even more remote in language and culture. »

[99] Salman Rushdie, *Les versets sataniques*, *op. cit.*, p. 278. *The Satanic Verses*, *op. cit.*, p. 253 : « Where else would you go to heal your disfigurements and recover your normal health? Where else but here with us, among your own people, your own kind? »

[100] Maryse Condé, *Histoire de la femme cannibale*, *op. cit.*, p. 265.

Et dans *Traversée de la mangrove* elle présente une communauté éclatée, dont les membres viennent de tous les horizons, au point que l'on peut dire avec Françoise Lionnet que : « la représentation de Condé tend à suggérer que la Guadeloupe, loin d'être un pays marginal, est en fait un microcosme du monde »[101]. Édouard Glissant, lui, propose de prendre modèle sur les cultures composites qui sont le résultat d'une créolisation, pour mieux comprendre les phénomènes contemporains. D'après lui : « la créolisation qui se fait dans la Néo-Amérique, et la créolisation qui gagne les autres Amériques, est la même qui opère dans le monde entier. […] *le monde se créolise* »[102]. Là encore, il s'agit de renverser la vision d'un centre dominant initiateur des logiques de mondialisation face à des périphéries passives et subissant les effets d'un mouvement auquel elles ne participent pas. Le monde caraïbe n'est plus réduit à quelques îles sans défense, menacées par le cyclone de la mondialisation, mais devient celui qui, par son expérience, par son caractère de laboratoire, peut donner au reste du monde une vision des phénomènes nouveaux.

Dans *Texaco*, Chamoiseau s'appuie une fois de plus sur les thèses de Glissant. L'urbaniste, qui est un visionnaire, prend conscience de ce que les expériences racontées par Marie-Sophie peuvent devenir une leçon générale : « En écoutant les derniers mots de la grande dame, j'eus soudain un frisson : dans quelques années, plus de la moitié de l'humanité affrontera, dans des conditions similaires, ce qu'elle appelle l'En-ville. »[103] L'En-ville devient métaphore de la mondialisation : « sur la ruine de l'État-nation, elle s'érige monstrueusement plurinationale, transnationale, supranationale, cosmopolite – créole démente en quelque sorte, et devient l'unique structure déshumanisée de l'espèce humaine. »[104] Vues sous cet angle, la résistance de Marie-Sophie et l'expérience miraculeuse du quartier Texaco ne sont plus seulement des témoignages sur la réalité socio-économico-politique d'une petite île perdue, d'un « confetti de l'empire », mais un modèle, une source de réflexion pour l'humanité entière.

Certains auteurs vont également tenter de montrer que ce que l'on désigne sous le terme de mondialisation est bien plus complexe qu'un simple phénomène d'occidentalisation assez récent. L'anthropologue Jean-Loup Amselle affirme :

---

[101] Françoise Lionnet, *Postcolonial Representations. Women, Literature, Identity*, Ithaca/London, Cornell University Press, 1995, p. 77 : « Condé's presentation tends to suggest that Guadeloupe far from being a marginal land, is in fact a microcosm of the world » Ma traduction.
[102] Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, *op. cit.*, p. 15.
[103] Patrick Chamoiseau, *Texaco*, *op. cit.*, p. 471.
[104] *Ibid.*, p. 455.

« on peut également montrer, à l'encontre des tenants de la thèse de la globalisation contemporaine, que celle-ci, loin d'être nouvelle, prend en réalité la suite de dispositifs de globalisation antérieurs. »[105] Cette perspective est celle qu'Ulrich Beck désigne sous le terme de « *Globalität* »[106] et qu'il oppose à « *Globalismus* » (« l'idéologie de la domination des marchés mondiaux, l'idéologie du néolibéralisme »[107]). Il s'agit en somme de montrer que le terme de mondialisation recouvre des réalités très différentes et aussi de rappeler que ce qui est nouveau, ce n'est pas l'importance du transnational, mais la perception de cette importance.

Amitav Ghosh dans *In an Antique Land* affirme par exemple que la mondialisation n'est pas un phénomène nouveau, et que des migrations de masses ont pu avoir sur l'Inde et l'Égypte médiévales un impact semblable à celui actuel. Salman Rushdie dans *The Moor's last Sigh* rappelle que l'Inde, mais aussi l'Espagne jusqu'au XV^{ème} siècle, ont été des terres d'échanges et de mise en contact de cultures. Cette thématique d'une hybridité « ancestrale » est très présente dans les lettres indiennes, comme en témoigne Feroza Jussawala.[108]

Si dans *Monnè, outrages et défis*, Kourouma oppose les colonisateurs européens à un monde traditionnel africain enfermé dans ses croyances et peu ouvert sur l'extérieur, d'autres auteurs ont toutefois rappelé que l'Afrique a toujours été une terre d'échange. Ainsi Maryse Condé, dans *Ségou*, met en scène exactement ce que l'anthropologue Jean-Loup Amselle affirme dans *Branchements*, à savoir :

> « Ainsi, pour ce qui est de l'Afrique de l'Ouest, mais ceci s'applique sans doute également à d'autres aires culturelles, une première phase de globalisation a débuté au X^{ème} siècle avec l'islamisation de cette zone, islamisation qui a fourni un référent universaliste par rapport auquel les cultures ouest-africaines ont dû se réajuster. C'est cette phase de globalisation musulmane, pouvant être elle-même le relais de globalisations antérieures, qui a affronté la phase de globalisation ultérieure représentée par l'action missionnaire et la colonisation européenne. Plus qu'un affrontement entre la tradition africaine et la modernité européenne, affrontement thématisé par l'anthropologie dans le cadre de l'opposition entre le fonctionnalisme précolonial et la globalisation contemporaine, la

[105] Jean-Loup Amselle, *Branchements*, *op. cit.*, p. 8.
[106] Ulrich Beck, *Was ist Globalisierung ? op. cit.*, p. 27-28 : « *Globalität* meint : *Wir leben längst in einer Weltgesellschaft*, und zwar in dem Sinne, dass die Vorstellung geschlossener Räume fiktiv wird. Kein Land, keine Gruppe kann sich gegeneinander abschließen. » En italiques dans le texte. « *La globalité* [*globalität*] signifie : *nous vivons depuis longtemps dans une société mondiale*, à savoir dans le sens que l'idée d'espaces fermés devient fictive. Aucun pays, aucun groupe ne peut se couper des autres. » Ma traduction.
[107] *Ibid.*, p. 26 : « die Ideologie der Weltmarktherrschaft, die Ideologie des Neoliberalismus ». Ma traduction.
[108] Feroza Jussawala, « 'Hybridity', our Ancestral Heritage », in Monika Fludernik (dir.), *Hybridity and Postcolonialism: Twentieth-Century Indian Literature*, *op. cit.*, p. 199-218.

> colonisation a essentiellement représenté une phase de contact entre la globalisation musulmane et la globalisation chrétienne. »[109]

Waberi, dans ses textes, rappelle aussi que la mondialisation des échanges et les délocalisations de population n'ont pas attendu le XX^{ème} siècle pour marquer l'Histoire de Djibouti, « une rive qui chine à l'étouffée depuis la nuit des temps »[110]. Ici les échanges ne se font pas seulement entre deux mondes :

> « Des années plus tard, aux heures de nouba et de bombance nocturnes, la ville danse en plusieurs langues. C'est Babel aux abords de l'ivresse physique. Arabes du Yémen (Moka, Aden, Sanaa et l'Hadramaout font sonner diversement leurs accents), Abyssins, Soudanais et Érythréens parfois confondus, Indiens et Européens côtoient les Somalis et les Afars du pays. Les uns et les autres apprennent à se connaître, du moins ils essaient ou font semblant. »[111]

Il n'est pas rare non plus que soit souligné le fait que dans la grande foire aux valeurs culturelles, l'Occident n'est pas le seul à brader. Dans *The Ground beneath her Feet*, Rushdie montre que l'Orient est capable lui aussi de commercialiser ses valeurs et notamment sa mythique spiritualité. Dans *The Buddha of Suburbia*, Hanif Kureishi raconte comment les fantasmes des Anglais sur la spiritualité hindoue peuvent pousser un Indien à les exploiter. Le caractère superficiel et quelque peu ridicule de cette orientalisation laisse aussi deviner que, réciproquement, l'occidentalisation des pays du Tiers-Monde est peut-être aussi plus superficielle qu'il n'y paraît. De même dans *The God of Small Things*, si Baby Kochamma digère une culture américaine pré-mâchée, les touristes occidentaux viennent étancher leur soif de culture ancestrale en assistant à des spectacles « traditionnels » conçus pour eux. La tentation de l'Occident n'a d'équivalent que la tentation de l'Orient. Ces rappels ne cherchent pas à masquer l'aliénation liée à de telles pratiques, mais simplement à déconstruire l'idée que les pays du Tiers-Monde ne seraient que les récepteurs passifs de la culture occidentale. En montrant qu'il y a bien réciprocité, ces auteurs soulignent que mondialisation ne se résume pas à occidentalisation et que par ailleurs l'occidentalisation globale est à la culture occidentale ce que l'orientalisation globale est à l'orientale : une caricature superficielle. Après tout, pourquoi les Indiens qui rêvent d'Amérique seraient-ils des aliénés tandis que les Américains qui rêvent d'Inde seraient en position de force ? Quand Ormus dans *The Ground beneath her Feet* échange

[109] Jean-Loup Amselle, *Branchements. op. cit.*, p.8.
[110] Abdourahman Waberi, *Balbala*, *op. cit.*, p. 28.
[111] *Ibid.*, p. 29.

avec un Italien, « un des premiers occidentaux à cheveux longs à arriver en Inde, à la recherche des plages et de l'illumination »[112], un *lungi* contre un jeans noir taille basse à l'européenne, il est évident que les jeunes gens sont tous les deux aussi victimes de leur fascination de l'Ailleurs, une fascination qui, pour les deux, se traduit par une sorte de fétichisme pour des objets jugés symboliques. Ormus va-t-il perdre son âme aux États-Unis pendant que l'Italien va s'en chercher une en Inde ? Cela n'est peut-être pas si simple. Le narrateur rapporte les arguments avancés par Ormus et Vina pour défendre l'« authenticité » de la fascination d'Ormus pour l'Occident :

> « le génie d'Ormus n'est pas apparu en réponse à, ou en imitation de, l'Amérique ; sa première musique, la musique qu'il entendit dans sa tête pendant les années de son enfance privée de chansons, ne venait pas de l'Ouest, sauf au sens où l'Ouest se trouvait à Bombay depuis le début, le vieux Bombay impur où Ouest, Est, Nord, Sud avaient toujours été brouillés, comme des codes, comme des œufs, et ainsi l'occidentalité était une part légitime d'Ormus, sa part Bombay, inséparable du reste de sa personne. […] Ainsi, d'après la version de l'histoire d'Ormus et de Vina, leur réalité alternative, nous, les Bombayites, nous pouvons prétendre que c'est en vérité notre musique, née à Bombay comme Ormus et moi, pas un 'produit de l'étranger' mais made in India, et qu'en vérité ce sont peut-être les étrangers qui nous l'ont volée. »[113]

Cette attitude consiste donc à affirmer une analogie entre l'hybridation postcoloniale et certains phénomènes liés à la mondialisation, tout en essayant de nuancer et de différencier les notions de mondialisation, occidentalisation, uniformisation, etc. Il y a toutefois une autre attitude possible, qui peut paraître parfois prendre le contre-pied de celle-ci, mais qui en fait bien souvent la complète, c'est celle qui consiste à prendre ses distances par rapport à la mondialisation et à ses méfaits.

---

[112] Salman Rushdie, *La terre sous ses pieds*, *op. cit.*, p. 239. *The Ground beneath her Feet*, *op. cit.*, p. 251 : « one of the first longhaired Westerners to arrive in India in search of beaches and enlightenment ».

[113] *Ibid.*, p. 96-97. *GBF*, p. 95-96 : « the genius of Ormus Cama did not emerge in response to, or in imitation of, America; that his early music, the music he heard in his head during the unsinging childhood years, was not of the West, except in the sense that the West was in Bombay from the beginning, impure old Bombay where West, East, North and South had always been scrambled, like codes, like eggs, and so Westernness was a legitimate part of Ormus, a Bombay part, inseparable from the rest of him. […] So according to Ormus and Vina's variant version of history, their alternative reality, we Bombayites can claim that it was in truth our music, born in Bombay like Ormus and me, not 'goods from foreign' but made in India, and maybe it was the foreigners who stole it from us. »

2.3.2. Prendre ses distances

En effet, à une époque où la peur des mutations en cours domine, l'hybride doit rassurer sur ce qu'il propose. Pour ce faire, il doit donc faire un tri, distinguer dans les dynamiques de la mondialisation ce qui relèverait d'une hybridité positive, enrichissante et stigmatiser – d'autant plus violemment – ce qui ne serait que domination ou aliénation. On est toujours dans cette logique de refus des simplifications : la mondialisation n'a pas qu'un visage ; il faut savoir dénoncer ses menaces pour pouvoir chanter ses possibles, et inversement.

On peut, à travers le parcours de Salman Rushdie, voir comment la nécessité de se démarquer de certains aspects de la mondialisation a pris de l'importance au cours du dernier quart de siècle. Depuis ses débuts, l'œuvre de Rushdie n'a cessé d'être renvoyée au contexte de la mondialisation. On a souvent reproché à l'auteur d'être un écrivain cosmopolite ayant perdu le contact avec sa culture d'origine et s'étant soumis aux goûts d'un public occidental amateur d'exotisme[114]. S'il veut pouvoir continuer à affirmer : « Le mélange, le méli-mélo, un peu de ceci et un peu de cela, voici la manière dont la nouveauté entre dans le monde. C'est la grande possibilité offerte au monde par la migration de masse »[115], il lui faut prendre ses précautions pour ne pas être accusé de se faire l'apôtre d'une littérature à l'exotisme aseptisé et commercial. À travers les déclarations de l'auteur dans diverses interviews, on peut voir la prise de conscience progressive d'une prudence nécessaire. En effet, en 1982, Rushdie pouvait affirmer simplement « Nous sommes inéluctablement des écrivains internationaux à une époque où le roman n'a jamais autant été une forme internationale »[116], alors qu'interviewé après la sortie de son roman *The Ground beneath her Feet* en 1999, il doit se faire plus mesuré : « L'idée d'un roman de la globalisation est un peu ambiguë, ça peut finir par donner des livres qui ne passent nulle part, qui ne sont de nulle part – c'est un danger dont je suis très conscient. »[117] Pour Rushdie (mais sans doute pour un certain nombre d'autres auteurs), il n'est possible de défendre l'idée d'une hybridité créatrice et positive

[114] Voir Timothy Brennan, *Salman Rushdie and The Third-World*, *op. cit.* De nombreux articles nettement moins argumentés et profonds existent également. Voir par exemple Pankaj Mishra, « Salman Rushdie au sommet de l'anti-littérature », art. cit., p. 60-61.
[115] Salman Rushdie, *Imaginary Homelands*, *op. cit.*, p. 394 : « *Mélange*, hotchpotch, a bit of this and a bit of that is *how newness enters the world*. It is the great possibility that mass migration gives the world ». Ma traduction.
[116] *Ibid.*, p. 20 : « we are inescapably international writers at a time when the novel has never been a more international form ». Ma traduction.
[117] Salman Rushdie, entretien avec Marc Weitzmann, « Le rock sous ses pieds », art. cit., p. 37.

qu'en prenant quelques précautions oratoires. On peut se demander si les commentaires cyniques et ironiques sur les méfaits de l'économie de marché dans les premières pages de *Fury* ne sont pas là pour remplir cette fonction :

> « Partout en ville le dollar crépitait. Le marché de l'immobilier n'avait jamais été aussi florissant et dans l'industrie vestimentaire tout le monde s'accordait à dire que la mode n'avait jamais été aussi à la mode. De nouveaux restaurants ouvraient toutes les heures. Magasins, concessionnaires et galeries se pliaient en quatre pour satisfaire la demande débridée de produits de plus en plus recherchés : huile d'olive à pressage limité, tire-bouchons à trois cents dollars, 4x4 sur mesure, logiciels antivirus ultra-performants, agences d'hôtesses de charme proposant contorsionnistes et jumelles, installations vidéo, art marginal, châles ultra-légers faits avec la barbiche de chèvres de montagne en voie de disparition. […] Malgré la chute récente de l'indice Nasdaq et des actions Amazon, les nouvelles technologies régnaient sur la ville : on parlait encore et toujours de start-up, d'offres publiques, d'interactivités, de cet inconcevable futur qui commençait à peine à commencer. »[118]

En décrivant la folie new-yorkaise où « l'anormalité était la norme pop-corn »[119], l'auteur tente de prendre ses distances, une manière en quelque sorte d'affirmer qu'il a bien conscience que lorsque l'hybridité culturelle est réduite à un tourbillon de slogans et de symboles exotiques et creux, le *massala* épicé devient une soupe assez fade (on peut lire aussi dans *The Ground beneath her Feet* : « Nous célébrons la culture doughnut, c'est sucré et ça a bon goût, mais ça laisse passer le vent »[120]). Dénoncer les effets de la mondialisation comme une hybridité manquée, réduite à un mélange homogène, est une manière aussi de définir par contraste ce qu'est l'hybridité « vraie ». Que cette stratégie soit consciente ou non, peu importe, elle est en tous cas une réaction « nécessaire » impliquée par le contexte actuel. L'ethos de l'écrivain hybride est mis à mal par les discours sur les dangers de la mondialisation culturelle ; pour s'affirmer, l'écrivain hybride doit donc se situer clairement. Compte tenu de sa nature, un impossible défi.

---

[118] Salman Rushdie, *Furie*, *op. cit.*, p. 11-12. *Fury*, *op. cit.*, p. 3-4 : « The city boiled with money. Rents and property values had never been higher, and in the garment industry it was widely held that fashion had never been so fashionable. New restaurants opened every hour. Stores, dealerships, galleries struggled to satisfy the skyrocketing demand for ever more recherché produce: limited-edition olive oils, three-hundred dollar corkscrews, customized Humvees, the latest anti-virus software, escort services featuring contortionists and twins, video installations, outsider art, featherlight shawls made from the chin-fluff of extinct mountain goats. […] In spite of the recent falls in the value of the Nasdaq index and the value of Amazon stock, the new technology had the city by the ears: the talk was still of start-ups, IPOs, interactivity, the unimaginable future that had just begun to begin. »

[119] *Ibid.*, p. 51. *Fu*, p. 39 : « abnormality was the popcorn norm ».

[120] Salman Rushdie, *La terre sous ses pieds*, *op. cit.*, p. 406. *The Ground beneath her Feet*, *op. cit.*, p. 432 : « We celebrate dounut, it's sweet and it tastes good but there's a void at the heart ». Notons au passage l'importance des métaphores liées à la nourriture. Voir à ce sujet l'article de Stéphanie Ravillon : « Espousing the Cause of Gastronomic Pluralism: Salman Rushdie and the Art of Cooking » in Jean-Pierre Durix (dir.), *The Global and the Particular in the English-Speaking World*, *op. cit.*, p. 33-41.

Reconnaître que les auteurs sont soumis à des pressions liées au marché ne revient pas à les accuser d'opportunisme éditorial chaque fois qu'ils dénoncent les méfaits de la mondialisation. Il paraîtrait ainsi assez injuste de voir dans les thématiques de *The God of Small Things* d'Arundhati Roy une simple stratégie marketing, alors que l'on connaît l'engagement politique et écologique de l'écrivaine, un engagement qui lui a même valu un passage devant les tribunaux et de nombreuses menaces. Il faut simplement reconnaître qu'aujourd'hui la défense de l'hybridité ne peut faire l'économie d'une interrogation sur ses liens à la mondialisation. Elle ne peut être défendue qu'en faisant la part des choses entre ce qui relève d'une « mise-en-relations » et ce qui n'est que « mise-sous-relations » pour reprendre les termes de Patrick Chamoiseau.[121] Dans *The God of Small Things*, la cadre de référence est local : le Kérala, plus précisément Ayemenem et encore plus précisément la famille Ipe. Mais le local est mis en scène dans sa relation au global. Lorsque Rahel revient à Ayemenem, elle peut constater l'influence néfaste de la mondialisation : le fleuve Meenachal n'est plus que l'ombre de lui-même (« il longeait les berges du fleuve qui sentait la merde et les pesticides achetés grâce à l'argent de la Banque mondiale. »[122]), la culture et les traditions sont défigurées pour pouvoir être vendues aux touristes (ainsi les danseurs de Kathakali offrent-ils des versions tronquées des grandes épopées à un public de touristes distraits[123]), Baby Kochamma a abandonné toute tentative de maîtriser quelque chose de sa vie pour passer ses journées devant les programmes du câble. Le roman souligne ici un paradoxe : dans une société qui refuse d'assumer sa diversité présente, l'influence de l'Occident impérialiste est accueillie apparemment sans résistance. Cette Inde qui se réclame d'une pureté illusoire ouvre grandes ses portes à une culture étrangère au détriment de ses propres ressources. Chacko qui considère qu'« aller voir *La mélodie du bonheur* rel[ève] d'un cas désespéré d'anglomanie »[124], est pourtant fier d'accrocher son aviron de Balliol College sur un mur de son entreprise. Il est par ailleurs prêt à

[121] Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, *op. cit.*, p. 270 : « Dans un monde relié par l'esprit colonial, modelé par l'idée impérialiste, la mise-sous-relations n'active que la mémoire reptilienne des origines (agressions, conquêtes, dominations…) On la retrouve intacte dans le rhizome qui lui offre un beau système nerveux. Mais les peuples qui s'y dérobent entrent en douce asphyxie. Ceux qui s'y abandonnent s'aliènent aux valeurs dominantes. Reste à imposer (en belle conscience divinatrice), une *mise-en-relations* où l'échange vrai s'opère. »

[122] Arundhati Roy, *Le dieu des petits riens*, *op. cit.*, p. 30. *The God of Small Things*, *op. cit.*, p. 13 : « he walked along the banks of the river that smelled of shit, and pesticides bought with World Bank loans. »

[123] *Ibid.*, p. 304-306. *GST*, p. 228-231.

[124] *Ibid.*, p. 86. *GST*, p. 55 : « going to see *The Sound of Music* was an extended exercise in Anglophilia ».

détourner son héritage culturel indien à des fins mercantiles. Ainsi pour commercialiser les *pickles* confectionnés par sa mère, il leur associe l'image d'un danseur de kathakali :

> « D'après Ammu, le danseur de kathakali n'était là que pour brouiller les pistes et n'avait strictement rien à faire dans l'histoire. D'après Chacko, c'était lui qui conférait leur exotisme aux produits de la maison, lui encore qui les aiderait à se placer le jour où ils envahiraient les marchés étrangers. »[125]

Si l'entreprise de Chacko est un échec, elle préfigure en tous cas le destin des danseurs de kathakali, dont l'art est réduit à une pâle caricature, puisqu'ils sont réduits à « dépendre des touristes pour ne pas mourir de faim »[126] et doivent interpréter des versions amputées et simplifiées des grandes épopées. Baby Kochamma, elle, incarne de manière encore plus explicite, cette attitude contradictoire qui consiste à refuser d'assumer une diversité culturelle qui a toujours été présente et à demeurer passive face à des formes de domination culturelle massive. Ainsi, elle se montre pleine de mépris pour les jumeaux qui n'appartiennent pleinement à aucune communauté, mais affiche avec fierté sa culture britannique et s'enthousiasme sans réserve pour la télévision câblée et les émissions américaines qu'elle déverse. Et si elle méprise Velutha, parce qu'il est de caste inférieure, cela ne l'empêche pas d'aimer le père Mulligan, un moine irlandais, lui-même hors caste et donc, dans cette logique, théoriquement tout aussi « méprisable ». Lorsqu'Estha et Rahel étaient enfants, le jardin de Baby Kochamma témoignait pourtant d'une certaine reconnaissance des beautés de l'hybridité, mais l'allégeance de la vieille femme à la télévision par câble lui fait négliger les soins nécessaires à l'entretien de l'harmonie complexe de son jardin. La « *world culture* » s'installe dans son univers comme « le patchouli du peuple » dans son jardin : elle étouffe toute la diversité qui y régnait.

Aux romanciers africains, il paraît souvent nécessaire de dénoncer l'ambivalence des organismes de régulation mondiaux. Non seulement la Banque mondiale ou le FMI, mais aussi l'ONU ou certaines ONG. Si les auteurs peuvent vouloir souligner que l'Afrique est une terre d'échanges, ils prennent très fréquemment leurs distances avec toutes formes d'ingérence de la part de l'Occident. Florence Paravy rappelle ainsi que les romans de Sony Labou Tansi et

[125] *Ibid.*, p. 74-75. *GST*, p. 47 : « Ammu said that the kathakali dancer was a Red Herring and had nothing to do with anything. Chacko said that it gave the products a Regional Flavour and would stand them in good stead when they entered the Overseas Market. »
[126] *Ibid.*, p. 304. *GST*, p. 229 : « turning to tourism to stave off starvation ».

Henri Lopès « mettent en lumière les formes visibles et occultes du néocolonialisme. »[127] Kossi Efoui dans *La polka* souligne, lui, l'omniprésence jugée néfaste des organisations internationales, un thème que l'on retrouve dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* et surtout dans *Allah n'est pas obligé* de Kourouma. Dans son dernier roman, Kourouma dénonce les ingérences internationales qui pèsent lourdement sur le destin des pays africains :

> « Le monde entier avait eu marre de voir les bandits de grand chemin qui se sont partagé le Libéria commettre des atrocités. […] Les gens dans le monde ne voulaient plus les laisser faire, les bandits. Les États se sont adressés à l'ONU et l'ONU a demandé à la CDEAO (Communauté des États d'Afrique de l'Ouest) d'intervenir. Et la CDEAO a demandé au Nigeria de faire application de l'ingérence humanitaire au Liberia. (Ingérence humanitaire, c'est le droit qu'on donne à des États pour aller tuer des pauvres innocents chez eux, dans leur propre pays, dans leur propre village, dans leur propre case, sur leur propre natte.) Et le Nigeria, le pays le plus peuplé de l'Afrique et qui a plein de militaires, ne sachant qu'en faire, à envoyé au Liberia son surplus de militaires avec le droit de massacrer la population innocente civile et tout le monde. Les troupes du Nigeria appelées troupes d'interposition de l'ECOMOG. Et les troupes de l'ECOMOG opèrent maintenant partout au Liberia et même en Sierra Leone, au nom de l'ingérence humanitaire. On dit que ça fait interposition entre les factions rivales. »[128]

Dans *Balbala*, Waberi évoque l'implication ambiguë des ONG dans les pays du Tiers-Monde :

> « Rien, sinon que les brigades des ONG, pas si volontaires que ça depuis que les séjours en terres d'infortune s'affichent en bonne position sur les *curriculum vitae*. Pas de trouble d'âme, il s'agit simplement de bonifier sa part de générosité sur un marché de l'emploi trop saturé. […] Une fois de retour, le continent de la misère noire redevient une réalité abstraite, des lieux qui existent, mais qu'on ne reconnaît plus. Avec les peurs, les fantasmes qui vont avec. »[129]

Dans *Transit* Bachir dénonce le fait que les ONG, sous prétexte d'humanitaire, prennent parfois parti dans les conflits :

> « Maintenant sur le terrain, il n'y a pas seulement Scud 3, il y a aussi ONG qui veulent aider rebelles en donnant médicaments, ça d'accord, mais aussi AML (ça c'est automitrailleuses légères) et bazookas. Moi je dis ça c'est pas juste. […] Moi, je crois que affaire-là c'est un peu pas clair. ONG, ils disent on va apporter bouffe à population, mais derrière ils font appuis puissants. On a attrapé une vieille blanche qui cachait cartons de grenades chinoises dans son camion blanc avec drapeau bleu. »[130]

Ce qui est souvent reproché à l'Occident, ou à ces organismes à la centralité diffuse, c'est, sous leurs dehors d'altruisme, certains relents de paternalisme, parfois une naïveté qui les pousse à prendre des positions absurdes parce qu'ils

[127] Florence Paravy, *L'espace dans le roman africain francophone contemporain*, *op. cit.*, p. 124.
[128] Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, *op. cit.*, p. 137-138.
[129] Abdourahman Waberi, *Balbala*, *op. cit.*, p. 181-182.
[130] Abdourahman Waberi, *Transit*, *op. cit.*, p. 97.

ne connaissent pas le terrain, voire leur cynisme et leur hypocrisie. Les médias jouent également un rôle considérable. Mettant en relief certains événements, en négligeant d'autres, ils donnent l'illusion d'une solidarité internationale, d'une connaissance de l'autre, si loin soit-il, mais sélectionnent en fait ce qu'ils estiment pouvoir intéresser leur public. Dans *Balbala*, Waïs devient grâce à ses succès de marathonien une vedette internationale :

> « En tous cas, jamais le nom de Djibouti ne retentit aussi loin qu'en compagnie de Waïs et de ses coéquipiers. Ce nom fut prononcé jusque dans la froidure d'iceberg de Reykjavik : c'était lors des récents jeux d'hiver, au sortir de l'année dernière, en Islande. Le nom du territoire en peau de chagrin résonnait dans le cercle polaire. Il nomadiserait avec un peu de chance, sur tout l'Océan Arctique si les vents septentrionaux voulaient bien le colporter. »[131]

Pourtant, si le monde entier découvre Djibouti par le sport, nul ne semble s'inquiéter du sort de ses résidents et Waïs peut mourir en prison sans troubler l'opinion internationale. Fatou Diome, dans *Le ventre de l'Atlantique*, dénonce également l'illusion de la fraternité du sport qui dépasserait les frontières. Les jeunes espoirs du football recrutés au Sénégal se voient tout promettre, mais la narratrice rappelle qu'à la première faute, au premier but manqué ils doivent subir des insultes racistes. La France n'est « black blanc beur » que lorsqu'elle gagne… Dans ce même roman, Fatou Diome évoque également les ravages du tourisme, qui prend parfois la forme de l'exploitation sexuelle :

> « Mais si l'industrie touristique déverse un flot de vieux touristes pathétiques, prêts à s'acheter des noces, elle fait également déferler des hordes de névrosés amateurs de chair fraîche. Les lots qui fidélisent ces derniers ne figurent dans aucun catalogue. Ce sont des chrysalides auxquelles on ne laisse pas le temps de déployer leurs ailes, des fleurs écrasées avant d'éclore. L'Atlantique peut laver nos plages mais non la souillure laissée par la marée touristique. »[132]

Les romans caribéens n'hésitent pas non plus à se montrer très critiques par rapport à certains effets de la mondialisation. Dans *Biblique des derniers gestes*, Chamoiseau ouvre le roman sur une catastrophe naturelle qui met en branle le réseau des solidarités locales, nationales et internationales. Après les déclarations et mesures des politiques de la métropole, l'investissement personnel des politiques et des artistes locaux, des aides européennes sont évoquées, mais aussi caribéennes, américaines et autres :

---

[131] Abdourahman Waberi, *Balbala*, *op. cit.*, p. 79.

[132] Fatou Diome, *Le ventre de l'Atlantique*, *op. cit.*, p. 232-233. Sur ce thème, mais pour les Caraïbes, voir également Dany Laferrière, *Vers le sud*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2006.

> « Un peu après, des containers de vêtements, de clous, de pointes Bic, nous arrivèrent des pays de la Caraïbe, accompagnés des multiples délégués que nous pûmes admirer (assis auprès de leur correspondant local) sur de belles méridiennes mises à disposition par l'Office du tourisme. Ils nous expliquèrent avoir reçu cinq sur cinq les appels déchirants de cibistes courageux, radioamateurs, éleveurs de pigeons voyageurs, internautes et spirites conscients de leurs devoirs, qui leur avaient dressé une vision scientifiquement désespérée de notre situation. C'est à cause de ces spécialistes de l'appel à l'aide que nous reçûmes ces secours de Cuba, du Brésil, du Venezuela ou de la Colombie ; que Sainte-Lucie nous achemina en yoles gouvernementales des boîtes de thé anglais, qu'une tribu esquimaude nous fit parvenir dix mille sachets d'une graisse de phoque séchée, ou que le peuple d'Islande nous transmit ce délice annoncé d'une chair de requin blanc confite dans l'ammoniaque. »[133]

L'île est ensuite submergée de dons de toutes sortes qui finissent par pourrir ou se désagréger sans réellement atteindre les bénéficiaires envisagés. Si l'auteur se moque là de l'emballement frénétique des médias de toutes sortes (journaux, télévision, mais aussi Internet) et du jeu du paraître qui se déploie lors d'évènements dramatiques, il se montre encore plus féroce dans ses évocations de l'exploitation de l'île par la dictature du tourisme :

> « Des promoteurs surgissaient de partout. Ils décrétaient que ce pays disposait d'une vocation touristique. Ils voulaient transformer chaque commune en hôtel. Installer des agences de voyages à l'entrée des églises. Poser des gîtes sous les grands arbres. Dresser des papillons pour qu'ils dansent à l'entour des guinguettes. Transformer les pêcheurs en guides pour charters. Les agriculteurs devaient suivre des cours d'art dramatique pour animer des saynètes bucoliques autour de la canne et de l'ananas. Les touristiqueurs se proposaient de peindre les merles en bleu, de parfumer les manicous, et de récompenser les jeunes capables de sourire aux couvées de touristes. Ils embauchaient des milliers de jeunes filles, déguisées en doudous, et qui devaient danser dans les aéroports et les débarcadères. Ils dispensaient des formations d'électricien-tourisme, maçon-tourisme, entrepreneur-tourisme, ingénieur-tourisme, journaliste-tourisme, informaticien-tourisme… une université spéciale fut montée (en kit) pour délivrer par an sept millions de diplômes touristiques. Les terres agricoles du pays, plus ou moins dévitalisées, subirent un assaut sans précédent. Plus besoin de cultiver ou de produire quoi que ce soit. Seuls devaient pousser hôtels, piscines et marinas, touring-clubs et auberges de jeunesse, villages-vacances et casinos, bateaux à frites et musées de rivage… »[134]

Pour Chamoiseau, si la solidarité avec tous les peuples du monde est un idéal nécessaire, il faut la distinguer de cette ouverture artificielle qui n'est qu'une forme nouvelle de domination. Les médias et la dictature du profit donnent l'illusion d'une ouverture à l'autre, mais ne font que masquer le mépris de l'autre. Les marques d'intérêt des autorités locales, nationales (métropolitaines et autres) et internationales sont toujours très limitées et accompagnées d'un désir de paraître, de se mettre en valeur dans un rôle gratifiant ; la forme de découverte de l'Autre et de l'Ailleurs que représente le tourisme est en fait une force de transformation de

[133] Patrick Chamoiseau, *Biblique des derniers gestes*, *op. cit.*, p. 26.
[134] *Ibid.*, p.771-772.

cet Autre et de cet Ailleurs, qui doivent tout à coup se soumettre aux attentes et aux besoins du public. Avec *Biblique des derniers gestes*, Chamoiseau oppose donc deux images de ce que peut être une solidarité internationale : d'une part, l'engagement de Balthazar, un engagement physique, sur le long terme et anonyme et, d'autre part, l'élan spontané, mais disproportionné et éphémère, de générosité que peut entraîner une catastrophe lorsqu'elle est bien médiatisée. Balthazar échoue parce que l'âge des luttes en armes est terminé. Le mal et les dominations de toutes sortes auront toujours cours et ce type de résistance ne suffit plus. Toutefois, l'idéal en est noble et il doit demeurer le moteur d'un autre type d'engagement :

> « Supposer que l'amour-grand n'accorde ni terreau ni engrais ni oxygène ni promesse de bourgeons à ce qui conquiert, écrase, malmène, domine. L'amour-grand est le seul capable de relier les contraires, de dompter nos désordres, d'accorder nos tumultes. Il est seul capable de fonder les alliances nouvelles dont nous avons besoin dans ce monde qui va naître. Certes les champs de bataille seront toujours ouverts, mais présumer que nous y combattrons ainsi, avec la main levée, juste pour la satisfaction de savoir au moment de mourir, ou de vivre, que la haine n'est pas passée par nous. »[135]

Comme chez Rushdie, défendre un idéal, dont les termes ne peuvent manquer d'évoquer le spectre sans cesse brandi d'une mondialisation impitoyable, nécessite d'affirmer sa prise de distance par rapport à cette dernière.

Maryse Condé, elle, se méfie des clichés de toutes sortes. Dans *Histoire de la femme cannibale*, elle fait le portrait d'Ariel Etchevarriá[136], une sorte de métis « absolu » (« Tant de sangs coulaient en lui qu'on n'aurait su s'il possédait une race. »[137]) qui a pour projet une école d'art entièrement gratuite ouverte aux gens de tous horizons, de toutes races et dont la devise est la phrase de Montaigne « Un honnête homme est un homme mêlé ». L'art est envisagé comme le moyen de communication idéal permettant de dépasser toutes les frontières. Le *New York Times* titre sur lui : « Ariel Etchevarriá, un homme de la mondialité, non de la mondialisation ». Pourtant cet hybride idéal et idéaliste est très ambigu, des rumeurs l'accusant d'être proche des milieux de la drogue. Ariel est d'ailleurs effectivement arrêté, puis relâché sans qu'aucune charge soit retenue contre lui. L'auteure pourtant n'affirme jamais ni son innocence, ni sa culpabilité. Le fantasme d'une mondialisation (ou d'une mondialité) reposant sur des idéaux

[135] *Ibid.*, p. 854.
[136] Le prénom Ariel est sans doute une allusion à l'adaptation de la pièce de Shakespeare par Césaire, *Une tempête*, dans laquelle Ariel est un métis.
[137] Maryse Condé, *Histoire de la femme cannibale*, *op. cit.*, p. 176.

d'échange, de partage et de générosité semble de toute façon voué à l'échec : soit qu'Ariel soit en fait un exploiteur et un opportuniste, soit qu'il soit sincère et que la société dans laquelle il vit ne soit pas prête à le suivre (après sa remise en liberté, sa réputation est ternie et son école doit fermer ses portes).

La mondialisation n'a pas réglé les difficultés de l'hybride à se situer. Loin des clichés et des mots-étendards, les écrivains africains, caribéens et antillais doivent plus que jamais définir leur place. Les rêves nationaux se sont révélés décevants, l'identité doit se penser dans un monde non pas international, mais global. Le sentiment de perte des repères, de chaos ne fait que s'accentuer et parce que cette évolution est souvent perçue et stigmatisée en termes négatifs, l'hybride postcolonial ne peut sans précautions l'embrasser comme l'avènement de son règne. De fait, il apparaît qu'à bien des égards, les forces de la mondialisation peuvent être contraires à l'hybridité. Ainsi fasciné par un mouvement dont il reconnaît certaines logiques, auquel son existence même participe, il ne peut s'empêcher d'y lire aussi les menaces qui peuvent l'anéantir. Cette situation inconfortable l'oblige à un regard nuancé et prudent ; il n'est plus question d'affirmer une identité mais de remettre en cause les certitudes sur l'identité. L'identité-monde est un leurre, l'appartenance, quelle qu'elle soit, une réduction. L'hybride inaugure l'ère des participations.

« Une patrie et une identité ne peuvent pas se posséder comme on possède une propriété »[138]

3. Articulations de l'identité : de l'appartenance à la participation

Si l'on étudie les « zones imaginaires d'identification »[139] des auteurs tels qu'elles s'expriment dans leurs œuvres, on s'aperçoit qu'elles sont extrêmement diverses et parfois imprévisibles. On pourrait suivre ici Khalid Zekri, qui, reprenant une distinction posée par Jacques Derrida à propos des genres littéraires[140], suggère que toute identité peut être pensée en termes de participation plutôt que d'appartenance.[141] Une manière de prendre en compte la complexité et la fluidité identitaire rappelée par Edward Said dans *Culture et impérialisme* :

> « Nul aujourd'hui n'est seulement ceci ou cela. Indien, femme, musulman, américain, ces étiquettes ne sont que des points de départ. Accompagnons ne serait-ce qu'un instant la personne dans sa vie réelle et elles seront vite dépassées. L'impérialisme a aggloméré à l'échelle planétaire d'innombrables cultures et identités. Mais le pire et le plus paradoxal de ses cadeaux a été de laisser croire aux peuples qu'ils étaient seulement, essentiellement, exclusivement, des Blancs, des Noirs, des Occidentaux, des Orientaux. Comme ils font leur histoire, les êtres humains font aussi leurs cultures et leurs identités ethniques. Les continuités persistantes sont indéniables : longues traditions, habitats prolongés, langues nationales, géographies culturelles. Mais il n'y a aucune raison, sauf la peur et le préjugé, de vouloir à toute force les maintenir séparées et distinctes, comme si c'était le fin mot de la vie humaine. En fait la survie dépend des liaisons entre les choses ; on ne peut priver la réalité, dit Eliot, des 'autres échos [qui] habitent le jardin'. Il est plus enrichissant – et difficile – de penser concrètement, chaleureusement, en contrepoint aux autres qu'à 'nous' seulement. Mais cela implique de ne pas chercher à dominer, étiqueter, hiérarchiser ces autres. »[142]

L'hybride, incapable d'appartenir pleinement, ne serait pas pour autant cet électron libre sans attache et sans engagement que certains ont cru voir se profiler. Libéré ou privé de l'appartenance unique et indiscutable, il devient cet être forcé constamment de se positionner, d'articuler ses participations à diverses

---

[138] Claudio Magris, *Utopie et désenchantement*, traduit de l'italien par Marie-Noëlle Pastureau, Paris, Gallimard, « L'arpenteur », 2001, p. 92.

[139] Voir Pierre Halen, « Le 'système littéraire francophone' : quelques réflexions complémentaires », in Lieven d'Hulst et Jean-Marc Moura (dir.), *Les études littéraires francophones : état des lieux*, *op. cit.*, p. 28.

[140] Jacques Derrida, « La loi du genre », *Glyph*, n° 7, 1980, rééd. in *Parages*, Paris, Galilée, 1986, p. 264 : « Tout texte participe d'un ou plusieurs genres, il n'y a pas de texte sans genre, il y a toujours du genre et des genres mais cette participation n'est jamais une appartenance. »

[141] Khalid Zekri, « 'Écrivains issus de l'immigration maghrébine' ou 'écrivains beurs' ? », *Notre Librairie*, n° 155-156, juillet-décembre 2004, p. 15-20.

[142] Edward Said, *Culture et impérialisme*, *op. cit.*, p. 464.

cultures. L'identité est une construction mouvante et c'est pour cette raison que l'on parle plutôt de stratégies identitaires.[143] Liberté dans le sens où cela peut permettre de faire jouer les systèmes les uns contre les autres pour trouver des positions inédites, esclavage dans le sens où il faut sans cesse négocier, définir et redéfinir, justifier une place jamais assurée. Une position intellectuelle extrêmement riche, une position psychologique et sociale souvent éprouvante.

3.1. De multiples horizons possibles

Il y a bien d'autres alternatives à l'identification à la nation. Florence Paravy note ainsi qu'un certain nombre d'auteurs africains délaissent la référence nationale ou étatique pour choisir d'inscrire leurs textes dans un cadre « ethnique » :

> « La référence ethnique renvoie à un espace aux frontières physiques beaucoup moins nettes, mais d'une plus grande cohérence linguistique et culturelle. Or il semble que cette tendance prédomine plutôt chez des romanciers de l'aire mandingue, dans cette riche constellation d'écrivains de diverses nationalités »[144]

C'est effectivement le cas de Kourouma, dont l'univers romanesque est clairement lié au monde malinké.[145] La « malinkisation » du français, surtout dans *Les soleils des indépendances*, mais aussi les références à des notions culturelles propres à la culture malinké (les mangeurs d'âme, les *monnew*, etc.), ainsi qu'une narration qui n'hésite pas à se présenter comme de source malinké (« Qui n'est pas malinké peut l'ignorer : en la circonstance c'était un affront »[146]) appuient cette lecture. Le groupe ethnique et culturel serait prévalent sur l'identité nationale. L'auteur se placerait alors dans une perspective partageant des points communs avec celle de Fama, le héros des *Soleils des indépendances*. Fama, en effet, refusait les nouvelles frontières étatiques et préférait mourir que de modifier son rapport à l'espace d'identification antérieur. Pourtant, l'auteur n'hésite pas à se moquer des visions essentialistes liées aux ethnies et c'est avec beaucoup d'ironie qu'il utilise les références au monde malinké. Dans *Allah n'est pas obligé*, il montre à travers

[143] Voir Carmel Camilleri (dir.), *Stratégies identitaires*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.
[144] Florence Paravy, *L'espace dans le roman africain francophone contemporain*, *op. cit.*, p. 118-119.
[145] Les Malinkés forment un sous-ensemble du Manding, une des zones culturelles et linguistiques d'Afrique de l'Ouest. Ils sont particulièrement présents au Mali, au Sénégal, en Guinée, au Burkina Faso et au Nord de la Côte d'Ivoire.
[146] Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, *op. cit*., p. 13.

la naïveté de Birahima le caractère absurde des luttes ethniques, qui sont pour les protagonistes mêmes relativement incompréhensibles :

> « À mon arrivée, on m'a appris qui j'étais. J'étais un Mandingo, musulman, un ami des Yacous et des Gyos. Dans le pidgin des Américains noirs, malinké et mandingo c'est la même chose pareille kif-kif. J'étais bien, j'étais pas un Guéré, j'étais pas un Krahn. »[147]

Birahima, qui se revendique Malinké, n'hésite pas à associer les valeurs et les qualificatifs les plus contradictoires à cette appartenance : « Les Malinkés sont des gens bien qui ont écouté les paroles d'Allah »[148] ; « Les Malinkés sous leurs grands boubous paraissent gentils et accueillants alors que ce sont des salopards de racistes. »[149] Il définit par ailleurs son peuple comme un peuple étranger sur sa terre : « Dans notre pays, le Horodougou, il y a deux sortes de races, les Bambaras et les Malinkés. […] Les Malinkés sont des étrangers. »[150] Il s'agit donc là encore d'une appartenance problématique. Le fait que les narrateurs des quatre romans parlent des Malinkés aussi bien en employant la première que la troisième personne du pluriel montre que l'appartenance n'exclut pas une certaine mise à distance. Au-delà du monde malinké, l'univers de référence de Kourouma est plus largement africain. L'auteur a d'ailleurs affirmé dans une interview : « J'aurais souhaité qu'on ne s'arrête pas à malinké. Evidemment je conte dans le sens des Malinkés, mais je peux dire que c'est la cosmogonie africaine, que c'est le langage africain. »[151] Son implication sur le thème des guerres tribales et des enfants-soldats en serait une bonne démonstration. *Allah n'est pas obligé*, dont l'intrigue se déroule en Côte d'Ivoire, en Sierra Leone et au Libéria, lui a été inspiré par la demande d'enfants djiboutiens d'écrire sur le sort des enfants-soldats. Dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, l'univers malinké est toujours très présent, mais c'est véritablement toute l'Afrique qui est évoquée. En même temps, là encore, l'idée d'une essence ou d'une spécificité africaine irréductible est présentée de façon ironique. Le dictateur de la Côte des Ébènes, Tiékoroni, incarne par exemple la façon dont cette idée peut servir de rempart à toutes les accusations : « Mes pratiques peuvent paraître condamnables dans d'autres milieux, sous d'autres cieux, dans d'autres contextes ; mais pas en Afrique. »[152]

---

[147] Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, *op. cit*., p. 81.
[148] *Ibid.*, p. 23.
[149] *Ibid.*, p. 64.
[150] *Ibid.*, p. 23.
[151] Ahmadou Kourouma, entretien avec Jean Ouédraogo, in Jean Ouédraogo, *Maryse Condé et Ahmadou Kourouma : griots de l'indicible*, New York, Peter Lang, 2004, p. 129.
[152] Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, *op. cit.*, p. 203.

Revendiquer son africanité ou toute appartenance perçue comme « essentielle » pour justifier des actes, des comportements n'est jamais excusable. Ainsi l'ancrage identitaire des œuvres de Kourouma dans la culture malinké et plus largement dans le contexte africain n'exclut pas un regard très critique sur le sens de l'appartenance. On a le sentiment qu'une littérature du « nous » glorieux est impossible, une distance, un décalage paraît toujours nécessaire. On retrouve d'ailleurs sans doute quelque chose de similaire dans *Peuls*, le dernier roman de Tierno Monenembo. Cette vaste fresque entre roman historique et épopée aurait pu être un monument à la gloire des Peuls (il l'est peut-être dans une certaine mesure), mais l'auteur fait la choix de la laisser conter par un narrateur sérère, qui ne cesse de se moquer des travers du peuple dont il doit dire les aventures. L'hybride ne peut parler de soi sans intégrer le regard de l'Autre.

Les romans de Ben Okri sont, comme l'ont remarqué de nombreux commentateurs, profondément marqués par la culture yoruba. Pourtant, il y a là sinon une anomalie du moins une bizarrerie, dans la mesure où Okri lui-même n'est pas d'origine yoruba, mais urhobo. On pourrait attribuer cette particularité à l'influence maintes fois soulignée d'auteurs nigérians yorubas tels Wole Soyinka et Amos Tutuola. Pour Ato Quayson, ce recours à la mythologie yoruba peut s'expliquer par :

> « le développement d'une conscience nigériane au sens large chez la jeune génération, dû non seulement à la généralisation de l'éducation, mais aussi au nombre croissant d'entre eux qui appartiennent à la diaspora et vivent à l'étranger. Les frontières ethniques locales perdent leur pertinence quand l'identité doit se définir en dehors des frontières où les paramètres ethniques ont acquis leur spécificité. »[153]

Mais l'on pourrait aussi, plutôt que de conclure à une acculturation ou à une simplification (Okri est loin de poser la culture yoruba/nigériane en adversaire d'une culture occidentale), considérer qu'il s'agit d'une démonstration de ce qu'un auteur peut revendiquer une culture à partir du moment où il se montre capable de faire honneur à son potentiel expressif. Okri, à travers ces choix (qui ne sont pas forcément conscients), montre qu'aucun auteur n'est enchaîné à des appartenances dès qu'il entre en écriture. La race, le continent et le pays d'origine, les ethnies, toutes ces appartenances ont peut-être un sens (ils influent sur le

[153] Ato Quayson, *Strategic Transformations in Nigerian Writing*, *op. cit.*, p. 101 : « the development of a broadly Nigerian consciousness in the eyes of the younger generation of Nigerians not only with the spread of education but also with increasing numbers of them in a diasporic existence outside the country. Local ethnic boundaries become irrelevant when identity requires definition outside the boundaries where the parameters of ethnicity acquired specificity. » Ma traduction.

mode de vie, entraînent des expériences spécifiques), mais ne doivent jamais faire oublier que le sujet du propos est toujours l'homme. S'il y a chez Okri une revendication identitaire, c'est bien celle d'appartenance à l'humanité, avant toute autre. Toutes les autres ne prennent sens qu'en fonction du contexte. Plusieurs de ses textes prennent d'ailleurs leurs distances par rapport aux repères identitaires classiques. Ainsi, *Astonishing the Gods* est une allégorie sans ancrage temporel ou spatial définissable. Seule une allusion au fait que le héros est issu d'un peuple d'invisibles à la culture orale et qui découvre tardivement que l'Histoire les a oubliés, peut suggérer un lien à l'Afrique. Il est possible de lire ce texte comme une allégorie de la condition postcoloniale (l'Africain décidant de partir en Occident pour être enfin vu), mais ce serait réduire l'ampleur de la réflexion proposée. *In Arcadia* se déroule entièrement en Europe et si le personnage principal est Noir, il n'est jamais rien dit de ses origines. Qui plus est, même sa couleur n'est dévoilée que vers le milieu du récit. À la douane entre l'Angleterre et la France, Lao se fait arrêter, interroger et fouiller juste après avoir annoncé à l'un de ses compagnons de voyage que cela allait arriver à cause de sa couleur. La force de la dénonciation tient alors pour beaucoup au choc que ressent le lecteur. Jusque là aucun indice ne permettait de penser que Lao était noir, ce trait distinctif ne faisait pas partie de l'identité que l'on pouvait lui attribuer. Par ce procédé l'auteur ne dénonce pas seulement, mais démontre l'invalidité du critère d'appartenance raciale pour juger un homme.

Dans ses romans, Abdourahman Waberi affirme l'importance de Djibouti en tant que terre et en tant que nation (même pour la critiquer) pour son identité. Son appartenance au peuple somali est également rappelée, mais souvent de manière plus allusive. On la devine derrière les références à Nuruddin Farah ou Elmi Bowdhari, on la voit dans la thématique de certaines nouvelles (« Vortex », « Nabsi » et « Fragments intimes et colossaux » de *Pays sans ombre* traitent de la guerre en Somalie). Toutefois, sa participation à cette culture ne lui fait jamais oublier que Djibouti est un état pluriethnique. Ainsi dans *Balbala*, qui évoque la guerre civile, l'auteur choisit de présenter plusieurs opposants au régime, certains étant des Afars, d'autres des Somalis. Comme l'écrit Jean-Dominique Pénel, ce point de vue

> « ne reflète […] pas du tout la plupart des analyses politiques développées par les Djiboutiens et les étrangers […]. Le point de vue de Waberi ne repose donc pas sur un présupposé ou un parti pris ethnique qu'il refuse mais il s'organise autour d'une réflexion

> sur la pratique du pouvoir qui coalise contre lui, au-delà des clivages tribaux, l'ensemble de la population. »[154]

La conscience nationale n'est jamais remise en cause par la participation ethnique. L'auteur a affirmé dans une interview avoir voulu avec ses textes fonder une littérature djiboutienne :

> « Les trois premiers livres forment, comme je n'en ai pris conscience que par la suite, une trilogie, une fresque sur Djibouti. Il ne s'agissait pas de diffamer les choses là-bas, je voulais plutôt en quelque sorte fonder une bibliothèque à la Borgès ou de la même manière que toutes les nations importantes de cette planète se sont définies à travers la langue, j'avais l'ambition de fonder la littérature de Djibouti, de la faire entrer dans les annales de la littérature africaine, de la littérature francophone, de la *Weltliteratur*, comme on dit ici. »[155]

Pour lui le cadre national a un sens, même s'il en perçoit les limites (les frontières étroites qui nient les espaces des nomades). Peut-être cette importance de l'identification à la nation doit-elle aussi à l'exil. L'auteur semble le suggérer lui-même, inscrivant en exergue d'un de ses textes sur la question identitaire, cette phrase d'un autre auteur djiboutien, Idris Youssouf Elmi : « Tu as de la chance de porter en toi Djibouti. Nous, étant dans ses entrailles, nous ne voyons que ses 'boyaux'. »[156] On peut en effet affirmer que l'exil est la seconde patrie de Waberi. Non pas la Normandie où il réside effectivement, mais l'exil en tant que mouvement dans lequel sont impliqués des millions de personnes de par le monde. Grâce à l'imaginaire du nomadisme, Waberi peut relier Djibouti au monde. Djibouti, terre de passage, terre de nomades, fait écho aux mouvements de populations liés à la mondialisation. Et de cette manière exil et appartenance nationale ne sont plus forcément deux antagonistes irréductibles. Pour Waberi, il n'y a pas d'engagement sans une certaine distance, pas de distance qui exclut l'engagement.

---

[154] Jean-Dominique Pénel, « Littérature francophone postcoloniale à Djibouti. Repérage de quelques thèmes majeurs. », in Papa Samba Diop (dir.), *Fictions africaines et postcolonialisme*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 316.

[155] Abdourahman Waberi, entretien avec Manfred Loimeier, in Manfred Loimeier, *Wortwechsel. Gespräche mit afrikanischen Autorinnen und Autoren*, *op. cit.*, p.197 : « Die ersten drei Bücher formen, wie ich mir erst hinterher bewusst wurde, eine Trilogie, eine Fresko über Djibouti, aber nicht, um die Dinge dort zu diffamieren, sondern für mich war das wie die Gründung einer Bibliothek à la Borges oder nach der Art, wie sich alle wichtigen Nationen dieser Erde durch die Sprache definiert haben: Ich hatte den Ehrgeiz, die Literatur Djiboutis zu begründen, sie in die Annalen der afrikanischen Literatur, der französischsprachigen Literaturen, der Weltliteratur, wie man hier sagt, einzuführen. » Ma traduction.

[156] Idriss Youssouf Elmi, cité par Abdourahman Waberi, « Pour commencer », *Notre Librairie*, n° 155-156, juillet-décembre 2004, p. 6.

Pour les auteurs caribéens, la question de l'appartenance à une communauté est peut-être encore plus problématique. Races, langues, cultures et État ne se confondant pas, l'identité caraïbe serait bien difficile à définir.[157] Chaque auteur affirme une configuration identitaire spécifique.

Dans un grand nombre de ses œuvres, Naipaul choisit de se concentrer sur des personnages de la diaspora indienne et leur regard sur le monde. La famille indienne reste bien plus souvent la cellule signifiante. Pourtant, l'appartenance à une culture indienne au sens large est également questionnée. Les indiens des Caraïbes ou d'Afrique vivent une relation complètement fantasmée à l'Inde réelle. Dans *India: A Wounded Civilization*, Naipaul raconte sa propre prise de conscience du décalage entre « son » Inde et l'Inde réelle. Si l'auteur recourt à un certain fonds culturel indien dans son œuvre,[158] l'Inde ne peut incarner la communauté de laquelle se réclamer. Certains critiques ont affirmé que Naipaul se définissait essentiellement comme auteur britannique, mais il faut relativiser une telle affirmation. Certes, Naipaul se plaît aux déclarations provocantes (voir par exemple « Our Universal Civilization »[159]), il est vrai qu'il a montré dans *The Enigma of Arrival* un attachement profond pour sa terre d'adoption, vrai aussi qu'il a écrit un roman « purement » anglais, *Mr. Stone and the Knight Companions*. Toutefois, en ce qui concerne ce dernier roman, on peut noter que si son intrigue se déroule uniquement en Angleterre avec des protagonistes anglais, une épigraphe à la fin du roman rappelle que le lieu d'écriture est Srinagar. Cette simple indication suffit à rappeler le caractère problématique de toute assimilation. Par ailleurs, il faut noter que *Mr. Stone and the Knight Companions* semble avoir été une expérience unique, vieille maintenant de plus de quarante ans. Naipaul depuis a publié sept romans, tous ayant des protagonistes d'origine indienne ou caribéenne… Quant à *The Enigma of Arrival*, il célèbre tout autant la réussite en tant qu'artiste, sur l'ancienne terre coloniale, d'un individu issu des colonies, que la

[157] Voir entre bien d'autres : Fathallah Daghmi, « Constructions identitaires et récits médiatiques », *Études caribéennes*, juillet 2007, Consultable en ligne : http://etudescaribeennes.revues.org/document368.html (dernière consultation : 25 janvier 2010) ; *Outre-mers, notre monde. Entretiens d'Oudinot*, Paris, Autrement, 2002 ; André Ntonfo, « Écriture romanesque, appropriation linguistique et identité dans la Caraïbe francophone : le cas de la Martinique », in Christiane Albert (dir.), *Francophonie et identités culturelles*, Paris, Karthala, 1999, p. 59-74.

[158] En témoignent les romans *Half a Life* et *Magic Seeds* qui se déroulent pour une part en Inde, mais aussi les récits de voyage et de nombreux essais. Plus profondément, de nombreux éléments de culture brahmanique imprègnent la conception du monde de l'auteur. À ce sujet, voir Bruce King, *V.S. Naipaul*, *op. cit.*, p. 15 et plus généralement sur le rapport que Naipaul entretient avec l'Inde dans son oeuvre, voir Helen Hayward, *The Enigma of V.S. Naipaul*, *op. cit.*, p. 111-142.

[159] V.S. Naipaul, « Postscript: Our Universal Civilization », *The Writer and the World. Essays*, London, Alfred A. Knopf, 2002, rééd. London, Picador, 2002, p. 503-517.

beauté d'une certaine vallée du Wiltshire. Il est difficile de le résumer à une ode à « l'anglitude ».[160] L'amour du narrateur pour sa nouvelle patrie naît d'un apprentissage (le terme « assimilation » est utilisé par Pascale Casanova de manière particulièrement négative), mais aussi de la conscience d'une forme de revanche. L'écrivain de la vallée du Wiltshire qui a réussi, c'est lui et non pas son propriétaire. À travers toutes ses œuvres, Naipaul atteste d'une rupture entre l'individu et la communauté, rupture qui est, selon lui, caractéristique des sociétés caraïbes. L'appartenance à une communauté est forcément oppressante dans la mesure où elle nécessiterait de renoncer à certaines composantes de sa personnalité. L'alternative à l'aliénation est donc la solitude. La réussite est toujours une affaire personnelle, individuelle et c'est pourquoi Naipaul demeure une sorte d'apatride ou d'écrivain cosmopolite (selon la perspective adoptée), « condamné » à explorer cet état. Ses écrits témoignent d'un intérêt pour toutes les situations où l'identité communautaire se trouve mise en défaut : l'Afrique, les Caraïbes (au-delà de Trinidad), le Vénézuéla et l'Amérique latine, l'Inde, toutes ces régions du monde qu'il a visitées et dont il parle dans ses récits de voyage lui servent à explorer ce malaise de l'impossible harmonie communautaire. L'identité que construit Naipaul à travers son œuvre est réellement une identité de multiples participations, toujours assorties d'une certaine distance : participation à la culture indienne, à une certaine culture caraïbe, à une culture de l'exil, à la culture britannique, à la culture de la « néo América » pour reprendre le terme de Glissant, mais toujours avec une volonté de s'en dégager pour affirmer son moi, irréductible à aucune de ces identités.

L'œuvre de Maryse Condé présente certains points communs. Les Antilles, et plus particulièrement la Guadeloupe, sont toujours présentes et sont souvent la terre d'origine des héro(ïne)s. Même Rosélie dans *Histoire de la femme cannibale*, cette femme sans appartenance, en errance absolue, évoque toutefois son enfance en Guadeloupe. Certains détails culturels (cuisine, musique, etc.) qui y sont attachés sont également évoqués. Toutefois, l'appartenance guadeloupéenne est souvent vécue à travers une situation d'exil ou avec une certaine distance, elle apparaît toujours ambivalente, désirable et oppressante à la fois. Très importante également semble être l'appartenance au monde noir, au

[160] La position de Pascale Casanova (*La république mondiale des lettres*, *op. cit.*, p. 288-292) à cet égard me paraît des plus caricaturales. Autant les déclarations publiques de l'auteur (dans des interviews ou lors de conférences) peuvent effectivement parfois appuyer les thèses d'un Naipaul glorifiant l'Angleterre et l'Empire, autant ses textes sont profondément nuancés.

« Black Atlantic » dont parle Paul Gilroy. En témoignent les lieux où se déroulent les intrigues : Guadeloupe, Afrique de l'Ouest, du Sud, Paris, Jamaïque, États-Unis, etc., mais aussi les très nombreuses références à de grandes figures du monde noir : Marcus Garvey, Richard Wright, Hampaté Bâ, Fanon, Bob Marley, Malcolm X, Nkrumah, etc. Dans un entretien, Maryse Condé a affirmé à propos de *La vie scélérate* :

> « Je voulais souligner le fait que la diaspora africaine dans les Caraïbes et les Amériques a une histoire commune et partage les mêmes héros, les mêmes rêves, les mêmes aspirations. Les membres de la diaspora ne devraient pas rester isolés dans leurs coquilles nationales. Ce n'est pas un idéal panafricain per se, mais plutôt une manière pour les membres de la diaspora de réclamer un héritage commun. »[161]

Toutefois, cet attachement à un héritage commun n'empêche pas des réserves et une certaine ironie. La plupart des textes de Condé se moquent aussi de ceux qui tentent de sacraliser cet héritage. Ainsi dans *Les derniers rois mages*, la chambre de Debbie ressemble-t-elle à un véritable musée :

> « Debbie referma sur elle la porte de sa chambre où il n'entrait jamais et qui, avec ses photos de Paul Robeson en Othello, de Mahalia Jackson en bouclettes et robe de concert, de Martin Luther King Jr. devant le Lincoln Museum à Washington, d'Andrew Young à la table des Nations unies, de Jesse Jackson, doigt levé sur fond d'arc-en-ciel et sa reproduction numérotée de la Légende d'Amistad de Romare Bearden ressemblait à un musée de la déesse 'Black Americana'. »[162]

Debbie, toute à son adoration, finit par adopter des positions tout à fait racistes et par vivre dans un monde d'abstractions dans lequel les siens (Spéro et Anita), avec leur identité complexe et changeante, ne trouvent pas leur place. Lorsque l'adhésion à une identité se rigidifie, se muséifie, il y a un risque de dérive totalitaire. Maryse Condé semble d'ailleurs se méfier de toutes les appartenances dès qu'elles sont revendiquées avec trop d'insistance. Évoquant la cause féminine très fréquemment, ses héroïnes s'en démarquent pourtant régulièrement pour faire place à leurs expériences personnelles, amoureuses ou autres (voir par exemple le personnage de Tituba dans *Moi, Tituba sorcière… noire de Saleem* ou celui de Rosélie dans *Histoire de la femme cannibale*). Écrivaine « sans domicile fixe » (Ottmar Ette), Maryse Condé est sans doute aussi écrivaine sans identité

[161] Maryse Condé in Françoise Pfaff, *Conversations with Maryse Condé*, *op. cit.*, p. 69-70 : « I wanted to stress that the African Diaspora in the West Indies and the Americas has a common history and shares the same heroes, dreams, and aspirations. Members of the diaspora should not remain isolated within their national shells. It's not a Pan Africanist ideal per se, but rather a way for diaspora members to claim a common heritage. » Ma traduction.
[162] Maryse Condé, *Les derniers rois mages*, *op. cit.*, p. 40.

fixe. Le déplacement et la complexité identitaire deviennent l'identité, une identité de participation plus que d'appartenance.

Chez Chamoiseau, au contraire de Maryse Condé ou de V.S. Naipaul, le rêve communautaire est très fort. Si l'on suit les analyses de Nathalie Schon, on pourrait attribuer cette différence entre Maryse Condé et Patrick Chamoiseau au clivage entre littérature guadeloupéenne et littérature martiniquaise. La littérature martiniquaise se soucierait essentiellement d'exotiser la France pour en faire un « là-bas » par rapport à un « ici » créole cohérent. En revanche, la littérature guadeloupéenne intègrerait plus facilement l'auto-exotisme et insisterait plus sur la complexité identitaire.[163] Chamoiseau, à l'instar d'Édouard Glissant ou de Raphaël Confiant, serait plus tenté d'affirmer la cohérence d'une communauté martiniquaise définie par opposition à la France. On sait qu'Édouard Glissant a affirmé la nécessité de penser le « nous ». Selon lui : « La question à poser à un Martiniquais ne sera par exemple pas : 'Qui suis-je ?', question inopératoire au premier abord, mais bien : 'Qui sommes-nous ?' »[164] En même temps le « nous » n'est pas donné, mais à conquérir. L'écrivain martiniquais doit tenter l'aventure, même utopique, d'un « roman du nous » : « On me dit que le roman du Nous est impossible à faire, qu'il y faudra toujours l'incarnation des devenirs particuliers. C'est un beau risque à courir. »[165] Chamoiseau, avec *Chronique des sept misères*, *Solibo Magnifique* ou *Texaco* tente certainement dans une certaine mesure de répondre à une telle exigence. Pour *Chronique*, Chamoiseau a affirmé dans une interview avoir effectivement eu pour projet de répondre à la proposition de Glissant :

> « C'est la théorie de Glissant qui veut que dans ces communautés qui ne savent pas encore, qui sont en pleine obscurité de mémoire, d'histoire, d'identité, la conscience est encore un magma collectif. Et c'est ce magma qu'il faut tenter d'exprimer […] Donc, c'est le nous qui doit parler. Je voulais faire un roman où plusieurs voix s'exprimeraient… mais sans qu'on sache quelle voix parle, un roman polyphonique. Et ce serait la totalité du marché aux légumes qui était censée raconter l'histoire, pas seulement les djobeurs, mais les marchandes, tout le monde. »[166]

Pourtant, l'auteur avoue aussi avoir en partie renoncé à ce projet pour recentrer son récit sur quelques personnages proéminents. Dans ses autres romans, cette tension entre le « nous » et le « je » est encore accentuée. Sans jamais renoncer

[163] Nathalie Schon, *L'auto-exotisme dans les littératures antillaises françaises*, *op. cit.*, p. 12-30.
[164] Édouard Glissant, *Le discours antillais*, *op. cit.*, p. 265-266.
[165] *Ibid.*, p. 267.
[166] Patrick Chamoiseau, in Delphine Perret, *La créolité. Espace de création*, *op. cit.*, p. 234.

à l'idéal d'une parole communautaire, Chamoiseau explore de plus en plus la complexité des rapports entre l'individu et le groupe. Dans *Solibo Magnifique*, Solibo incarne un monde en train de disparaître, monde auquel le marqueur de paroles appartient et n'appartient pas tout à la fois. Présent parmi les témoins, impliqué dans l'histoire, il est toutefois un personnage marginal qui cherche sa place. Il se présente, comme le remarque Delphine Perret « à la fois comme *il*, comme *je* et comme *nous*. »[167] Mais Solibo lui-même ne saurait être réduit à un détachement métonymique de la collectivité. Après tout, s'il meurt, c'est aussi de ne plus trouver sa place dans la communauté. Et alors que le « nous » qui se déploie dans le texte peut prendre des valeurs très générales (du « nous » du petit groupe ayant assisté à la mort de Solibo, il devient un « nous » représentant la société martiniquaise dans son ensemble), il se décline en multiples combinaisons, parfois contradictoires (« nous » des chômeurs, du petit peuple, « nous » de la société entière – y compris les békés, y compris les oppresseurs ?, « nous » des esclaves, etc.).[168] La communauté reste une entité complexe et mouvante, dans laquelle un « je » peut intégrer des « nous » très différents. *Texaco* intensifie encore la réflexion. Récit de l'émergence d'une communauté consciente et assumée, le roman fait paradoxalement une place de plus en plus importante au « je ». Pour Chamoiseau parvenir à dire « je » est essentiel, mais ne saurait intervenir qu'après que la conscience du « nous » soit fermement établie. Or, le « nous » est beaucoup plus problématique qu'il n'y paraît, rendu suspect par le lien à l'esclavage : « Après l'abolition de l'esclavage, les gens ont voulu réagir, et c'est normal, contre ce nous forcé. Donc on a eu des stratégies de dispersion, une sorte d'égaillement [sic] de tous ces gens, il ne fallait surtout pas reformer cette espèce de promiscuité de l'esclavage. »[169] On comprend mieux dans ce contexte la réaction d'Esternome, grisé par la possibilité de dire « je » : « Tu te rends compte, So-Marie ? Pouvoir à un moment donné de sa vie, dire Je… Qu'est-ce que tu dis de ça, tonnant du sort ?... »[170] Or, cette ivresse du « je », il la ressent lors de l'épopée du *noutéka* des mornes, étape cruciale de la conscience collective. Maître dans l'art de la construction, Esternome devient un des soutiens incontournables de la communauté des mornes, son « je » naît de l'expérience heureuse du « nous ». Inversement, le « je » de Marie-Sophie, très présent dans

[167] Delphine Perret, *La créolité. Espace de création*, *op. cit.*, p. 244.
[168] *Ibid.*, p. 243-248.
[169] Patrick Chamoiseau, in Delphine Perret, *La créolité. Espace de création*, *op. cit.*, p. 254.
[170] Patrick Chamoiseau, *Texaco*, *op. cit.*, p. 175.

le roman, devient souvent l'expression d'un « nous », notamment lorsqu'il s'agit de défendre la communauté nouvelle de Texaco. Ainsi lorsque Mano Castrador tente de faire quitter les lieux aux premiers habitants de Texaco, Marie-Sophie s'emporte :

> « Je me levai –… je dis « Je », mais en fait la personne qui se leva n'était plus moi, non. C'était une autre personne forte de son nom secret, qui pouvait esquinter Castrador à coups de paroles, mais à coups de roches aussi, et le chiffonner dans le même blo comme un herbage de calalou. Ramenant dans ma gorge la souffrance de mon Esternome, celle de mon Idoménée, les rages, les espoirs, les longues périodes de marche, les rancunes ravalées dans le désir de l'En-ville, je déposai mes yeux dans ses yeux. »[171]

Dans *L'esclave vieil homme et le molosse*, l'esclave apprend à dire « je », mais ce n'est pas le « je » d'une individualité précise et définie (il ne parvient pas à se donner un nom capable de résumer tout ce qu'il y a en lui), c'est un « je » générique, celui qui s'exprime dans la phrase « Je suis un homme »[172], prononcée juste avant sa mort. L'histoire de l'esclave est une histoire fondatrice de la communauté :

> « Je sus ainsi qu'un jour j'écrirai une histoire, cette histoire, pétrie des grands silences de nos histoires mêlées, de nos histoires emmêlées. Celle d'un vieil homme esclave en course dans les Grands-bois ; pas vers la liberté : vers l'immense témoignage de ses os. L'infinie renaissance de ses os dans une genèse nouvelle. »[173]

D'ailleurs, si l'esclave apprend à dire « je », c'est avant de mourir devant une pierre où s'exprime « l'âme collective » du peuple créole. Son « je » devient un parmi le grand concert de l'identité créole. Dans tous ces romans, la dialectique du « je » et du « nous » est explorée sans que le « nous » ne soit défini de manière fixe. Lorsque le marqueur de paroles, Marie-Sophie ou les *djobeurs* disent « nous » entendent-ils le peuple martiniquais, les Antillais, les dominés, les descendants d'esclaves ou autre chose ? À cette question il ne saurait y avoir une seule réponse tant les échelles d'identification varient à l'intérieur même des romans. On pense ici à *Monnè, outrages et défis* de Kourouma, dans lequel la voix narrative a aussi recours à un « nous » qui renvoie à différentes entités.[174]

Dans les romans de Salman Rushdie, de multiples types de communautés et d'appartenances sont évoqués. Religions, congrès, clubs, associations,

---

[171] *Ibid.*, p. 382.
[172] Patrick Chamoiseau, *L'esclave vieil homme et le molosse*, *op. cit.*, p. 135.
[173] *Ibid.*, p. 145.
[174] Voir Michel Hausser, « Monnè, outrages et défis à la narration », in Daniel Delas et Danielle Deltel (dir.), *Voix nouvelles du roman africain*, Université Paris X, Cahiers RITM, « Littératures francophones », 1994, p. 81-101.

mouvements politiques, groupements d'artistes, etc. Il n'y a pas *a priori* de bonne ou de mauvaise appartenance, mais chaque fois que l'une veut être la seule ou la plus importante, elle devient source de violence. Au contraire, lorsqu'elle se combine aux autres, elle est perçue comme une richesse. Ainsi dans *The Moor's last Sigh*, le communisme incarné par Camoens, avec ses accents très « indiens » est assez sympathique, tandis que celui que représente l'envoyé de Moscou est intransigeant et brutal. Dans *Midnight's Children*, le Congrès des enfants de minuit est porteur d'un grand espoir, mais il échoue pour plusieurs raisons : tout d'abord Shiva veut en faire une arme des pauvres contre les riches, ensuite la Veuve ne peut tolérer l'existence d'une autre version de la communauté et enfin, Saleem lui-même trahit son idéal démocratique en choisissant d'exclure Shiva (qui se venge par la suite). Dans le même roman, Mary la catholique est un personnage positif, notamment parce que sa religion ne lui offre jamais de réponses toutes faites. Amoureuse d'un communiste, elle essaie de concilier sa foi avec cette relation compliquée. En revanche dans *The Moor's last Sigh*, Epiphania – catholique elle aussi – est une incarnation de l'obscurantisme et de l'intolérance. Pour elle la foi signifie le refus du changement (elle partage de nombreux traits avec la musulmane Naseem dans *Midnight's Children*). Sur tout idéal communautaire plane le danger du sectarisme, comme on le voit aussi dans *Fury* où le monde fictif utopique (avec ses idéaux d'ouverture, de relation, de changements perpétuels) créé par Malik et les Araignautes est détourné par des révolutionnaires extrémistes qui tentent d'imposer un ordre totalitaire. Dès qu'une appartenance devient le critère de définition principal d'une identité, dès qu'elle refuse d'évoluer en fonction des circonstances, elle se fait meurtrière. L'identité ne peut se réduire à un critère, mais doit être pensée comme une mise en relation d'appartenances qui ne cessent de recomposer leur équilibre. Dans *The Moor's last Sigh*, Moraes raconte comment Vasco lui fait découvrir « la notion de l'identité secrète »[175] en peignant sur les murs de sa chambre des multitudes de super-héros aspirant en secret à des vies de normalité. Par la suite Moraes en vient à considérer qu'il dispose de plusieurs identités superposées qui lui permettent de camoufler sa nature profonde : « Les premières leçons de mon paradis furent un apprentissage des métamorphoses et des déguisements. »[176] L'identité est un

[175] Salman Rushdie, *Le dernier soupir du Maure*, *op. cit.*, p. 178. *The Moor's last Sigh*, *op. cit.*, p. 152 : « the notion […] of the secret identity ».
[176] *Ibid.*, p. 180. *MLS*, p. 154 : « the first lessons of my Paradise were educations in metamorphosis and disguise. »

palimpseste. Pour pouvoir la dire avec toute sa complexité, avec son refus des désignations fixes et forcément partielles, l'auteur recourt à deux procédés : le trait d'union et le néologisme. Ainsi, lorsque Moraes évoque l'héritage confessionnel de ses parents :

> « Cependant, je ne fus élevé ni comme un catholique ni comme un juif. J'étais les deux, et rien ; un juivolique anonyme, un cathojuif, un fait-tout, un roquet bâtard. J'étais – comment dit-on aujourd'hui ? – *atomisé*. Absolument : un vrai Bombay-mix. »[177]

Dans *The Satanic Verses*, Saladin ne devient véritablement lui-même que lorsqu'il a renoncé à concevoir l'identité sous la forme de l'alternative exclusive : indianité contre anglicité. Le fait que Saladin Chamcha redevienne Salahuddin Chamchawallah n'équivaut pas à un retour à une identité antérieure, c'est réellement une évolution. Autrefois Salahuddin se sentait à l'étroit dans son identité indienne. Après ses longues années à Londres, à jouer les « Anglais commilfaut », il peut redevenir un Indien riche de son passé d'émigrant. Gibreel au contraire meurt d'avoir voulu incarner la Vérité, d'avoir refusé les métamorphoses et les palimpsestes. S'il y a une communauté qui pourrait incarner l'idéal rushdien, c'est de toute façon une communauté hybride, fondée sur les différences, habitée de multiples courants, sujette aux métamorphoses, jamais fermée sur elle-même. Cette communauté pourrait (aurait pu) être l'Inde, mais l'évolution dans les œuvres de l'auteur tend à montrer que l'horizon d'identification est de moins en moins l'Inde et de plus en plus cet *ethnoscape* dont parle Arjun Appadurai.

Dans *The God of Small Things*, Arundhati Roy part du local, non pas tant pour montrer qu'à l'artificialité de la nation s'opposeraient des communautés plus limitées reposant sur d'autres valeurs unificatrices, que pour rappeler que toutes les communautés, y compris les plus modestes (la famille par exemple), se fondent sur des exclusions, des partages. *The God of Small Things* présente un large éventail de communautés ou d'appartenances possibles, mais toutes résumées presque entièrement à leurs critères d'exclusion. Ainsi les chrétiens de l'Église de Syrie sont évoqués mais uniquement pour rappeler qu'à leurs yeux, d'une part des hybrides d'hindou et de chrétien ne sauraient représenter un parti convenable[178] et d'autre part un intouchable reste un intouchable, même s'il s'est

[177] *Ibid.*, p. 125. *MLS*, p. 104 : « I, however, was raised neither as Catholic nor as Jew. I was both, and nothing: a jewholic-anonymous, a cathjew nut, a stewpot, a mongrel cut. I was – what's the word these days? – *atomised*. Yessir: a real Bombay-mix. » En italiques dans le texte.
[178] Voir Arundhati Roy, *Le dieu des petits riens*, *op. cit.*, p. 72. *The God of Small Things*, *op. cit.*, p. 45.

converti[179]. Les communistes jouent aussi un rôle important dans le roman, mais l'auteure insiste surtout sur l'illusion de communauté qu'ils forment. Eux aussi rejettent les intouchables[180] et le camarade Pillai, qui en est l'incarnation principale, se révèle avant tout un homme soucieux de son avancement personnel. Le parti lui-même est constamment animé de scissions et de divisions.[181] Même la famille se révèle plus un lieu d'exclusion que de solidarité. La solidarité féminine qui est parfois évoquée par d'autres auteurs (voir par exemple Yvonne Vera, *Under the Tongue*) est ici absente. Même lorsqu'elles sont victimes du même type d'oppression, les femmes semblent finalement défendre le système et les valeurs qui les font souffrir (voir le comportement de Baby Kochamma par rapport à Ammu). Le regard d'Arundhati Roy est particulièrement sombre : son roman de l'hybridité témoigne d'un monde dans lequel toute communauté est illusoire, à l'exception peut-être de celle des amants, bien fragile face à l'Histoire… Les appartenances sont presque toutes vécues comme des souffrances et leur mise en relation ne se fait jamais sur le mode de l'addition, mais bien plutôt de la soustraction. Il n'y a pas de « nous » qui émerge. Le seul qui existait était celui de Rahel et Estha enfants qui « se déterminaient, ensemble en termes de Moi, et, séparément ou individuellement, de Nous. » Mais au moment de la narration, cela aussi a disparu et Rahel, lorsqu'elle pense à elle et son frère, pense en termes d'« eux ».[182] Le constat serait absolument nihiliste, si de nombreuses transgressions (souvent éphémères et à l'issue malheureuse) ne montraient pas un autre possible. En montrant ce qui ne marche pas, l'auteure suggère ce qui aurait pu marcher : si Ammu peut aimer Velutha, il est possible de dépasser la hiérarchie des castes. Si Baby Kochamma de confession anglicane peut aimer un catholique et pour lui se convertir, alors la religion n'est pas une barrière insurmontable. Si Sophie Mol peut aimer son père adoptif plus que son père génétique, c'est que les liens du sang ne déterminent pas tout. Si, avec son statut de princesse vénérée à Ayememem, elle peut vouloir devenir amie avec les jumeaux rejetés par leur famille, alors la couleur de la peau n'est pas si importante. Et ainsi de suite. Dans un univers comme celui d'Ayemenem, la communauté en tant que cadre imposé de l'extérieur est mutilante, mais il est possible de rêver d'autres façons de vivre l'identité.

[179] *Ibid.*, p. 110-111. *GST*, p. 74.
[180] *Ibid.*, p. 170. *GST*, p. 121.
[181] *Ibid.*, p. 102-103. *GST*, p. 67-68.
[182] *Ibid.*, p. 17. *GST*, p. 3 : « thought of themselves together as Me, and separately, individually, as We or Us. »

3.2. Solidarité avec les « damnés de la terre »

Une autre dimension de l'identification communautaire que l'on trouve chez un grand nombre d'auteurs, c'est le sentiment d'une solidarité avec d'autres peuples dominés. Plusieurs auteurs ont montré dans leurs écrits leur intérêt pour d'autres pays, cultures ou peuples colonisés ou dominés. L'expérience de la colonisation, de l'esclavage, de la domination semble pouvoir aussi constituer un facteur de participation à une identité de « dominé ». Salman Rushdie dans *The Jaguar Smile, (A Nicaraguan Journey)*, livre un récit de voyage dans un pays secoué par la guerre civile. À la lumière de son expérience personnelle, de sa condition de migrant et d'hybride, il tente de comprendre ce qui anime les Sandinistes et de manière générale le pays tout entier. Dans *The Moor's last Sigh*, l'auteur met en parallèle l'exclusion des Maures d'Espagne au XV^{ème} siècle et celles des juifs et des catholiques en Inde au XX^{ème} siècle. L'intérêt pour un pays n'est plus forcément lié à une Histoire commune, mais à des Histoires ayant des points communs. Le passé colonial d'un pays ne l'ouvre pas seulement à l'altérité du pays colonisateur, mais aussi aux altérités ressemblantes d'autres pays colonisés. C'est ainsi que Kourouma dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* évoque la guerre d'Indochine et intègre dans la *donsomana* de Koyaga, un hommage aux guerriers vietnamiens :

> « Ah ! Tiécoura. L'oiseau qui n'a jamais quitté son tronc d'arbre ne peut savoir qu'ailleurs il y a du millet. Arrêtons un instant de parler de la sauvagerie, des imbécillités des hommes nus et du Guide suprême Koyaga pour dire le panégyrique des guerriers vietnamiens. […] Ah ! Tiécoura, les Vietnamiens sont les Pygmées d'Asie, de frêles Pygmées. Ils ont chassé de leurs terres tous les grands peuples de l'univers. […] Les Vietnamiens ont adressé par leur combat des paroles, des vérités très fortes à tous les peuples colonisés, des paroles qui ont été entendues. […] Après la guerre du Viêt-nam, il se trouve encore sur la planète des peuples qui se complaisent dans la colonisation, mais aucun peuple qui ne puisse recouvrer sa liberté. Inclinons-nous tous devant les Viets. »[183]

V.S. Naipaul a raconté à plusieurs reprises comment le besoin de voyager et d'écrire sur ses voyages lui était venu d'un besoin de mieux se comprendre lui-même. Après avoir écrit plusieurs livres sur « son sujet », à savoir « [s]on passé, séparé aussi de [lui] par l'espace »[184], il aurait eu le sentiment de n'avoir plus rien à dire et n'aurait retrouvé un nouveau souffle qu'en allant explorer d'autres pays, mais pas n'importe lesquels, ceux liés aux « zones d'ombre » de son enfance :

[183] Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, *op. cit.*, p. 32-33.
[184] V.S. Naipaul, « Lisant et écrivant », *Comment je suis devenu écrivain*, *op. cit.*, p. 32.

> « Quand je suis devenu écrivain, ces zones de ténèbres qui m'environnaient enfant sont devenues mes sujets. Le pays, les aborigènes, le Nouveau Monde, la colonie, l'histoire, l'Inde, le monde musulman – auquel je me sentais aussi lié –, l'Afrique, puis l'Angleterre, où j'écrivais mes livres. »[185]

La colonisation n'a pas ouvert un espace de relation bidimensionnel, mais multidimensionnel. Il n'y a d'ailleurs pas que ses récits de voyage qui en témoignent, ses romans portent également la trace de cet intérêt (qui n'est pas forcément une sympathie, mais là n'est pas la question) pour les peuples ayant connu la colonisation. *A Bend in the River* se déroule dans un pays d'Afrique de l'Est, *Half a Life* et *Magic Seeds* pour une grande partie en Inde, *Guerrillas* a pour lieu une île anonyme qui ressemble beaucoup à la Jamaïque. Même lorsqu'il parle de Trinidad, Naipaul a pour sujet la condition du (post-)colonisé. C'est le cas par exemple dans *The Mystic Masseur*, où Ganesh, le personnage principal, habitant de Trinidad, en est une allégorie. Le narrateur affirme en effet : « Personnellement, je crois que l'histoire de Ganesh est, en quelque sorte, l'histoire de notre temps ».[186]

Abdourahman Waberi a, lui, témoigné de son engagement auprès d'autres nations africaines en participant notamment à l'opération « Écrire par devoir de mémoire »[187]. Cette opération organisée par « Fest'Africa, Arts et Médias d'Afrique » avait pour but d'envoyer des écrivains de toute l'Afrique au Rwanda pour qu'ils témoignent de la situation du pays après le génocide.[188] Abdourahman Waberi en a ramené un récit tourmenté non fictionnel, *Moisson de crânes*. Les troubles qui agitent la Somalie lui ont également inspiré plusieurs nouvelles. Par ailleurs, dans *Balbala*, l'auteur tente de montrer que l'identité du Djiboutien n'est pas seulement formée par la rencontre entre un peuple homogène indigène et le colonisateur occidental, mais qu'elle est le produit de multiples échanges. Non seulement plusieurs ethnies composent la nation djiboutienne, non seulement la région a toujours été un lieu de passage et de commerce, mais la Guerre Froide a aussi eu des conséquences sur l'imaginaire identitaire. L'auteur rappelle en effet

---

[185] V.S. Naipaul, « Deux mondes. Discours de réception du Nobel », *Comment je suis devenu écrivain*, *op. cit.*, p. 79.

[186] V.S. Naipaul, *Le masseur mystique*, *op. cit.*, p. 19. *The Mystic Masseur*, *op. cit.*, p. 8 : « I myself believe that the history of Ganesh is in a way, the history of our times ».

[187] Autres écrivains ayant participé à cette opération : Tierno Monenembo, Véronique Tadjo, Boubacar Boris Diop, Monique Ilboudo, Nocky Djedanoum, Koulsy Lamko et Jean-Marie Vianney-Rurangwa.

[188] Dans *Rwanda, le réel et les récits* (Paris, Belin, 2004), Catherine Coquio s'interroge sur le sens et les formes du travail de mémoire et souligne les ambivalences de ce projet, dans la mesure où il est initié par des Européens.

que pendant la Guerre Froide de nombreux Africains sont partis étudier en URSS et ont découvert là-bas le panafricanisme. C'est en tous cas l'expérience du docteur Yonis :

> « Yonis avait fait partie des tout premiers groupes de jeunes gens, originaires de la Corne de l'Afrique, à parfaire des études universitaires dans une URSS aux prétentions résolument tiers-mondistes. À Leningrad, il découvrit l'Afrique, lui qui ne connaissait en tout et pour tout que des Somalis, des Afars et des Éthiopiens. Ses grands yeux s'ouvrirent sur la ligne de l'Équateur. Ainsi, il déjeuna avec des Algériens maoïstes, joua au ping-pong avec des Tchadiens et des Tanzaniens férus de Nyéréré, dîna avec des Congolais lumumbistes, dragua en compagnie d'Angolais castristes, prit le thé avec des Sahéliens longilignes avant de se réfugier dans le giron d'une belle Cap-Verdienne. »[189]

L'URSS n'est d'ailleurs pas le seul pays à ouvrir ses portes et à rassembler sur son territoire des Africains de toutes nationalités :

> « Ce temps-là, les jeunes gens de la région pouvaient partir à l'étranger avec des valises pleines de rêves et de promesses pour étudier la botanique, l'hydrologie, le cinéma ou la philosophie. Une fois les préparatifs effectués, un pays arabe et paternaliste, un pays socialiste et internationaliste, ou même avec un peu de chance, un effroyable pays impérialiste vous tendait les bras. Combien d'éphèbes filiformes se retrouvaient à Leipzig, Kiev, Bucarest, Tübingen, Montpellier, Bagdad ou dans l'Iowa. Combien se virent propulsés dans le tohu-bohu de Mai 1968 à Paris, dans la fronde estudiantine en Californie ou dans la mouise à Varsovie ou à Prague sans connaître un traître mot de polonais ou de tchèque. »[190]

Maryse Condé, dont le parcours biographique est très international, a écrit non seulement sur la Guadeloupe, mais aussi sur l'Afrique (*Ségou*, *Heremakhonon*, *Une saison à Rihata*, *Histoire de la femme cannibale* ainsi qu'une partie de *Célanire cou-coupé*). Ses deux premiers romans, *Heremakhonon* et *Une saison à Rihata* ont tous deux pour héroïne une Antillaise qui croit (ou a cru) retrouver ses racines en Afrique. Cette perspective leur confère un regard très particulier sur les mouvements politiques de ces pays.

Patrick Chamoiseau, dans *Biblique des derniers gestes*, montre qu'enracinement et ouverture au monde ne sont pas incompatibles, mais sont au contraire deux mouvements complémentaires, nécessaires l'un à l'autre. Le premier chapitre « Livre de la conscience du pays officiel » pose d'emblée le pays Martinique comme le cadre de référence premier. Tous les pronoms de la première personne du pluriel renvoient dans ce chapitre aux Martiniquais. L'auteur choisit de partir d'un lieu et d'une communauté bien définie, avec ses spécificités

[189] Abdourahman Waberi, *Balbala*, *op. cit.*, p. 136. Kossi Efoui dans *La fabrique de cérémonies* (*op. cit.*) évoque également l'importance qu'a pu jouer l'URSS pour l'élargissement de l'horizon des étudiants des pays africains.
[190] Abdourahman Waberi, *Balbala*, *op. cit.*, p. 144-145.

et ses problèmes, avant de relater l'histoire d'un homme qui s'imagine à la fois porteur de l'histoire de toute l'humanité et incarnation de toutes les luttes des opprimés. Le récit alterne constamment entre des épisodes situés en Martinique et d'autres se déroulant aux quatre coins de la planète, toujours là où des conflits entre dominants et dominés font rage. Toute la force, toute la connaissance que Balthazar peut mobiliser dans ses combats lui vient des apprentissages de son enfance martiniquaise. S'il parvient à découvrir, à comprendre ou à aimer d'autres lieux, d'autres personnes, c'est toujours à la lumière de cette origine : « Ce qu'il avait vécu dans cette enfance sorcière, au-delà de la surface des choses, l'avait initié à rencontrer les autres. […] Plonger dans le fonds du pays l'avait fait déboucher dans une voûte céleste. »[191] C'est grâce à ce passé qu'il peut ensuite développer et affirmer des solidarités avec des Irlandais, des Palestiniens en Israël, des Tsiganes, des Zapatistes mexicains et même « ses frères basques, ses amis corses, ses camarades bretons, ses copains alsaciens »[192]. Toutes les minorités lui sont familières. À la fin de sa vie, le grand guerrier revient pourtant sur sa terre natale. Le chapitre 4 qui relate cette phase de sa vie insiste alors régulièrement sur le fait que Balthazar est bien un Martiniquais : « ce Martiniquais pas croyable » (p. 765), « ce Martiniquais qui refusait l'assistanat » (p. 768), « un enfant du pays » (p. 777), etc. Au moment de sa mort, se réunissent autour de lui tous les gens pour qui il a compté et le marqueur de paroles découvre stupéfait une « assemblée […] invraisemblable » :

> « je croyais côtoyer des spectres des temps anciens, fantômes d'époques invalidées, détenteurs de sapiences désapprises depuis déjà longtemps. […] Ces étrangers relevaient du réel oublié, celui que M. Balthazar Bodule-Jules nommait sans rire depuis déjà longtemps : *le pays enterré*. »[193]

Or, c'est sa réputation de guerrier indépendantiste ayant parcouru la planète qui a permis à Balthazar de rencontrer tous ces gens, ces Martiniquais oubliés du « pays officiel ». Le détour par l'ailleurs a été nécessaire pour trouver sa place ici. Le marqueur de paroles se trouve dans cette assemblée dans un rôle d'intermédiaire. En racontant la vie de Balthazar telle qu'il la découvre au cours de cette veillée, il va rendre au pays officiel deux dimensions essentielles : celle du « pays enterré », c'est-à-dire des petites gens gardiens des traditions et celle de l'ouverture au monde et aux autres peuples. Patrick Chamoiseau a expliqué dans

[191] Patrick Chamoiseau, *Biblique des derniers gestes*, *op. cit.*, p. 807.
[192] *Ibid.*, p. 745.
[193] *Ibid.*, p. 51.

une interview la nécessité de penser, non pas l'universalité, mais la *diversalité* pour reprendre ses termes, à partir du lieu :

> « Le lieu tel que je l'entends maintenant est différent, il est ce qui permet de traverser ce maelström de la diversité du monde. C'est pourquoi *Biblique des derniers gestes* est aussi un monument dressé à toutes les traditions patrimoniales les plus intimes et profondes du pays Martinique. C'est à la fois une projection dans un monde fantasmé par Balthazar Bodule-Jules (on ne sait jamais s'il est vraiment parti ou non), et une plongée profonde dans ce petit pays Martinique – et c'est cette plongée qui permet le voyage. »[194]

Un « nous » communautaire spécifique est un point de départ essentiel, mais doit pouvoir être dépassé, transcendé, pour s'ouvrir à l'autre. La participation à une communauté est nécessaire, mais ne doit pas s'ériger en territoire aux frontières imperméables, il faut se méfier des replis identitaires : « Méfie-toi de la nostalgie des sécurités enveloppantes du grand 'Nous'. S'organiser au monde relié exige un dépassement de ces valeurs mais pas leur reniement brutal… »[195] L'identité se définit à la fois par la participation à une communauté locale, par un ancrage spécifique et par une reconnaissance de soi dans l'autre et de l'autre dans soi. Il s'agit à la fois d'« être enraciné dans le lieu et d'avoir des ailes » pour reprendre les termes d'Ulrich Beck.[196]

L'hybride s'incarne volontiers dans des figures de marginal. Par là, il se met à distance du système et s'autorise à en révéler les manques, les limites. Son existence même prouve que les cadres habituels sont insuffisants. En même temps, s'il est à distance, il n'est pas totalement coupé de ce système et interagit avec lui. La marge et le centre se définissent chacun par rapport à l'autre et sont en interaction constante. Libérée d'un certain nombre de contraintes du centre, la marge peut être plus créative, innovatrice pour ensuite influencer le centre qui a besoin d'elle à la fois pour éliminer ce qui le dérange et pour se régénérer.

Cette attirance particulière pour la périphérie et son potentiel est toutefois problématique dans le sens où l'hybridité dont il est question n'est pas celle d'un individu, mais bien celle de larges communautés. La réflexion sur la non-appartenance se double donc d'une réflexion sur le vivre-ensemble et la question de l'identité collective est souvent un enjeu majeur de ces littératures.

Pour suppléer aux limites d'une communauté nationale, d'autres attaches, supra-nationales celles-ci, sont envisagées. Mais seule l'idée d'une identité en

[194] Patrick Chamoiseau, « La posture du guerrier », entretien avec Marc Weitzmann, art. cit., p. 32.
[195] Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, *op. cit.*, p. 306.
[196] Ulrich Beck, *Pouvoir et contre pouvoir à l'ère de la mondialisation*, *op. cit.*, p. 509.

perpétuelle recomposition, branchée sur des appartenances diverses qu'elle conjugue en permanence, peut s'avérer satisfaisante.

Ahmad, Aijaz 512
Albert, Christiane 543
Alexis, André 520
Amselle, Jean-Loup 524, 525, 526
Appadurai, Arjun 518, 550
Ashcroft, Bill 509, 510, 512
Bâ, Hamadou Hampaté 545
Ballestra-Puech, Sylvie 514
Balzer, C.D. 512
Bardolph, Jacqueline 512, 514, 515
Bearden, Romare 545
Beck, Ulrich 520, 522, 525, 556
Beniamino, Michel 511
Bernabé, Jean 494
Beyala, Calixthe 517
Bissondath, Neil 520
Bonniol, Jean-Luc 498
Borgès, Jose Luis 542
Bowdhari, Elmi 541
Brand, Dionne 520
Brennan, Timothy 514, 528
Camilleri, Carmel 538
Carpentier, Alejo 511
Céline, Louis-Ferdinand 509
Césaire, Aimé 498, 499, 535
Chamoiseau, Patrick 494, 499, 500, 502, 503, 511, 520, 521, 524, 530, 533, 534, 535, 546, 547, 548, 554, 555, 556
Clarke, Austin 520
Claverie, Chantal 499
Condé, Maryse 497, 499, 500, 503, 506, 507, 519, 523, 524, 525, 535, 539, 544, 545, 546, 554
Confiant, Raphaël 494, 500, 546
Coquio, Catherine 553
Dabydeen, Cyril 520
Dadié, Bernard 517
Daghmi, Fathallah 543
Delas, Daniel 548
Deleuze, Gilles 491, 492, 508, 509
Deltel, Danielle 548
Derrida, Jacques 537
Dhawan, R.K. 515
Diome, Fatou 533
Diop, Boubacar, Boris 553
Diop, Papa Samba 542
Djebar, Assia 519
Djedanoum, Nocky 553
Douaire, Anne 498
Duboin, Corinne 520
Durix, Jean-Pierre 515, 518, 529
Dvorak, Martha 515
Efoui, Kossi 532, 554
Elmi, Idris Youssouf 542
Elmi, Idriss Youssouf 542
Ette, Ottmar 545
Fanon, Frantz 545
Fanon, Franz 545
Farah, Nuruddin 541
Fludernik, Monika 516, 525
Foucault, Michel 495, 496, 508
Freud, Sigmund 495
Fuentes, Carlos 509
Garvey, Marcus 545
Gauvin, Lise 516
Ghosh, Amitav 516, 525
Gilroy, Paul 545
Glissant, Edouard 524, 544, 546
Glissant, Édouard 494, 519, 524, 546
Gontard, Marc 498
Griffiths, Gareth 509, 510, 512
Guattari, Félix 491, 492, 508, 509
Halen, Pierre 537
Hausser, Michel 548
Hayward, Helen 543
Houellebecq, Michel 515
Ilboudo, Monique 553
Jackson, Jesse 545
Jackson, Mahalia 545
Jameson, Fredric 512
Jay, Paul 514, 516
Jussawala, Feroza 525
Kafka, Franz 491, 492
Kandé, Sylvie 498
Kane, Cheikh Hamidou 517
Kern, Anne Brigitte 514
King, Anthony 516
King, Anthony D. 516
King, Bruce 500, 501, 543
King, Martin Luther 545
Kourouma, Ahmadou 498, 499, 525, 532, 538, 539, 548, 552
Kureishi, Hanif 526
Labou Tansi, Sony 531
Laferrière, Dany 520
Lamko, Koulsy 553
Lamming, George 517
Le Bris, Michel 514, 516
Lionnet, Françoise 524
Loimeier, Manfred 542
Lopès, Henri 502, 532
Maalouf, Amin 513
Magris, Claudio 537
Malcolm X 545

Mann, Thomas 511
Marley, Bob 545
Mayer, Hans 495
Mishra, Pankaj 528
Misrahi-Barak, Judith 520
Monenembo, Tierno 540, 553
Morin, Edgar 514
Moura, Jean-Marc 514, 519, 537
Mukherjee, Bharati 518
Naipaul, V.S. 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 507, 513, 517, 522, 523, 543, 544, 546, 552, 553
Nganang, Patrice 519
Ngugi, wa Thiong'o 519
Nkrumah, Kwame 545
Nourbese Philip, Marlene 520
Ntonfo, André 543
Okri, Ben 491, 503, 507, 512, 514, 518, 540, 541
Ollivier, Émile 520
Paravy, Florence 492, 531, 532, 538
Pénel, Jean-Dominique 541, 542
Perret, Delphine 546, 547
Pesso-Miquel, Catherine 518
Pfaff, Françoise 545
Quayson, Ato 540
Ravillon, Stéphanie 529
Renan, Ernest 513
Riesz, János 519
Robeson, Paul 545
Rosnay (de), Joël 514
Roy, Arundhati 497, 506, 511, 514, 515, 518, 530, 550
Rushdie, Salman 491, 494, 497, 503, 508, 512, 514, 517, 521, 523, 525, 526, 527, 528, 529, 535, 548, 549, 552
Said, Edward 537
Schon, Nathalie 546
Selvon, Samuel 517
Senior, Olive 520
Shakespeare, William 498, 535
Soyinka, Wole 540
Tabuteau, Éric 520
Tadjo, Véronique 553
Tiffin, Helen 509, 510, 512
Toumson, Roger 498
Tutuola, Amos 540
Vera, Yvonne 551
Vianney-Rurangwa, Jean-Marie 553
Voisset, Georges 498
Waberi, Abdourahman 504, 519, 526, 532, 533, 541, 542, 553, 554
Weitzmann, Marc 528, 556
Wright, Richard 545
Young, Andrew 545
Zekri, Khalid 537
Zins, Max Jean 509
Zinsou, Senouvo Agbeta 519

Conclusion de la deuxième partie

Pour l'hybride, il n'existe pas d'appartenance qui ne soit problématique. Tout ce qui pourrait la fonder s'avère instable. Ainsi, les rapports à l'Histoire, à l'espace et à la collectivité sont marqués par une certaine méfiance à l'égard des repères traditionnels. La littérature se pose alors en outil de libération. Capable de combler le vide de l'Histoire en se faisant rivale de l'historiographie, de pacifier le rapport à un espace aliéné ou d'inventer de nouvelles relations au lieu, l'écriture apparaît comme le seul moyen de donner sens, de réunir, de concilier les appartenances contradictoires. Les auteurs sont tentés de jouer les historiens pour faire la promotion d'un rapport au passé réintroduisant l'humain et les multiples histoires de ceux que l'Histoire officielle néglige généralement. En outre, considérant que l'hybridité est caractérisée par le dé-placement, l'impossible assignation à une place, ils explorent des lieux d'ancrage alternatifs (entre-deux, seuils) et des rapports à l'espace différents (le trajet contre l'enracinement). Les souffrances de la paratopie spatiale ne sont pas niées, mais sont dépassées dans la mesure où elles permettent d'exprimer un nouveau mode d'être au monde. Le dé-placement devient une source voire la condition de l'écriture. Enfin, les apories de l'appartenance à une communauté sont explorées. Par nature, l'hybride est du côté de la marginalité, de l'exception. En même temps, la condition postcoloniale est un phénomène massif qui concerne des peuples entiers et le besoin de trouver des repères, des points d'ancrage collectifs reste très fort. L'accent est alors mis sur des identités de participation plutôt que d'appartenance, l'appartenance étant elle-même souvent ressentie comme aliénante, mutilante. Les littératures postcoloniales se sont emparées de l'idée que toutes les identités collectives étaient des fictions partagées et en ont fait une arme. En exploitant les multiples paratopies de l'identité hybride, elles affirment qu'elles sont plus qu'un reflet du monde, elles se revendiquent créatrices.

Table des matières

Volume I

Sommaire 5

Liste des abréviations 6

Introduction générale 7

1ère partie : Être. Troubles identitaires 43

Introduction de la première partie 44

Chapitre 1. L'identité menacée : le dépouillement de l'hybride 46

1. Des romans marqués par le deuil 48
1.1. Ahmadou Kourouma : la défaite du monde pré-colonial 49
1.2. Abdourahman Waberi : la nostalgie du nomadisme 51
1.3. Ben Okri : les « deuils associés », un pas vers l'avenir 52
1.4. Salman Rushdie : perte de la foi et perte de l'Inde-mère 55
1.5. Arundhati Roy : le deuil des petits riens 59
1.6. Patrick Chamoiseau : le marqueur de paroles, témoin d'un monde en voie de disparition 61
1.7. Maryse Condé : le nécessaire deuil des illusions 65
1.8. V.S. Naipaul : le monde d'après la chute 68
2. Malaise dans la filiation 71
2.1. Les « bâtards » 72
2.2 Les orphelins 83
2.3 Parents indignes ou insuffisants : l'enfance exposée 88
2.4. Amère nostalgie de la mère, le fantasme du retour au ventre maternel 95
2.5. Sans famille, sans protection, mais aussi sans limite : l'hybride et la liberté 98
2.6. La question de la stérilité 101
3. Invisibilité 103
3.1. La malédiction de l'invisibilité 104
3.1.1. Invisibilité et aliénation 104
3.1.2. Invisibilité et mort 108
3.2. Les ressources de l'invisibilité 110
3.2.1. Invisibilité et refuge 110
3.2.2. Invisibilité et trace 112

3.2.3. Invisibilité et altérité 114
3.2.4. Visibilité et illusion 117
3.2.5. Invisibilité et connaissance 118
3.3. L'opacité, une éthique de l'altérité 121

Chapitre 2 : L'identité troublée : les incertitudes de l'hybride 124

1. Brouillage des repères temporels 126
1.1. Le temps qui s'échappe 126
1.2. La confrontation des systèmes temporels 131
1.3. Bouleversements chronologiques 141
2. La désorientation 148
2.1. Quand l'ici est déjà un ailleurs… 148
2.2. L'Occident, terre de fantasmes 151
2.3. « Direction ? direction ? » 157
2.4. La terre sous leurs pieds 160
2.5. Le brouillage de l'espace 165
2.6. Labyrinthes 169
3. Perte de l'unité et perte de sens 178
3.1. Le fragmentaire et le composite 179
3.1.1. Visions parcellaires 179
3.1.2. Cultures fragmentaires et composites 182
3.1.3. L'identité, mauvais collage ou suite de métamorphoses 183
3.1.4. Les multiplications du nom 187
3.1.5. Corps morcelés, mutilés, dépecés 192
3.1.6. Le fragmentaire, une esthétique et une éthique 196
3.2. Perte de l'origine et folie 200
3.3. Un monde devenu fou 208
3.4. Un monde à l'envers 214

Chapitre 3 : L'identité troublante : les multiples facettes de l'hybride 222

1. Contradictions 224
2. Mésalliances 240
2.1. Par-delà les races et les classes 240
2.2. Tératologie 244
2.3. Incestes 249
2.4. Androgynes et hermaphrodites 251
2.5. La vie et la mort mêlées 255
3. Travestissements 261
3.1. Masques blancs, masques imposés 261
3.2. L'art d'avancer masqué 278
3.2.1. Le double héritage du *trickster* et du *pícaro* 278
3.2.2. Écriture du détour 286

Conclusion de la première partie 295

Table des matières 296

Volume II

Sommaire 303

2ème partie : Appartenir. Les malaises de l'identité collective 304

Introduction de la deuxième partie 305

Chapitre 4 : L'hybride aux prises avec l'Histoire 307
1. « Le passe-temps du temps passé » 311
1.1. Le trou noir de l'Histoire 311
1.2. L'écrivain au secours de l'historien 321
2. Quel passé raconter ? 334
3. Contre l'Histoire : les tresses d'histoires 354
4. Écrire l'Histoire, fixer le passé 376
4.1. L'écrivain archéologue : travailler à partir de fragments 377
4.2. Le recours à la mémoire des hommes : ré-humaniser l'Histoire 388
4.3. Le rôle de l'imagination 395

Chapitre 5 : La géographie sous le signe du déplacement 400
1. Littératures du non-lieu 405
1.1. Des littératures de l'exil 405
1.2. La mauvaise place 407
1.3. Étroitesse, étouffement 418
2. Apprivoiser le lieu et pacifier le rapport à l'espace : des tentatives minées par le doute 427
2.1. Déchiffrer et comprendre 428
2.2. Cartographier et nommer 437
2.2.1. La cartographie, enjeu de l'appropriation de l'espace 436
2.2.2. Le « droit de nommer » 441
2.3. Inscrire l'humain dans le paysage 444
2.3.1. « Je suis debout ici » 444
2.3.2. Les bâtisseurs anonymes 446
2.3.3. « Il faut cultiver notre jardin » 453
3. L'hybride inventeur d'espace 460
3.1. Géographie de la périphérie 462
3.2. Liminalité 469
3.2.1. Entre-deux 469
3.2.2. Les lieux de transit 475
3.3. « Routes versus Roots » 482

Chapitre 6 : Hybridité et communauté 491
1. L'hybride marginal 494
1.1. Le métis, le tiers 497
1.2. L'exilé 503
2. L'hybridité : utopie d'une identité-monde ? 511
2.1. Du citoyen de la nation à l'individu dans le monde 515
2.2. Déplacement et dissémination du centre 517
2.3. Quand le monde change, l'hybridité change 521
2.3.1. L'hybride postcolonial, un observateur privilégié 522

2.3.2. Prendre ses distances 528
3. Articulations de l'identité : de l'appartenance à la participation 537
3.1. De multiples horizons possibles 538
3.2. Solidarité avec les « damnés de la terre » 552

Conclusion de la deuxième partie 558

Table des matières 559

Volume III

Sommaire 566

3ème partie : Dire. Une parole nouvelle pour enfanter un monde nouveau

Introduction de la troisième partie 568

Chapitre 7 : Balbutiements 570
1. Le silence en héritage 572
1.1. Langues arrachées, langues avalées 572
1.2. Silence de l'entre-deux langues 581
1.3. Faire du silence une ressource de la parole 585
1.4. Le silence comme refuge 587
1.5. Potentiel subversif du silence 589
2. Une parole sans garantie 592
2.1. Une narration à laquelle on ne peut faire confiance 592
2.2. Une troisième voix 602
2.2.1. Des narrations complexes et fluctuantes 602
2.2.2. Rumeurs 609
2.2.3. Des voix autonomes 614
3. Une prise de parole hésitante 620
3.1. Les affres du commencement 621
3.1.1. Titres 621
3.1.2. Initier l'écriture 624
3.2. Négocier la place d'énonciation 629
3.2.1. L'écrivain, entre pères et pairs 629
3.2.2. Les marges du texte : un lieu de négociation privilégié 646
3.3. Les débats sur l'authenticité 653
3.3.1. L'écriture, une pratique exotique 653
3.3.2. L'authenticité, une question de regard 662

Chapitre 8 : Une parole sous tension 671
1. Entre-langues : l'hétérolinguisme, entre coexistence pacifique et tension traductive 673
1.1. Tension traductive 678
1.1.1. Kourouma traduit-il vraiment le malinké en français ? 678
1.1.2. L'interlangue de Patrick Chamoiseau : par-delà les affres du conflit linguistique 685
1.1.3. Salman Rushdie, le traducteur fantasque 691
1.1.4. Arundhati Roy : entre la langue de la norme et le monde, un mince espace de liberté 699

1.2. Coexistence pacifique 703
1.2.1. Abdourahman Waberi : la langue, nomade 703
1.2.2. Maryse Condé : un hétérolinguisme tranquille 704
1.2.3. V.S. Naipaul : une sensibilité aux idiolectes et sociolectes 711
1.3. L'évolution dans l'œuvre de Ben Okri : une voie alternative ? 716
2. Entre oral et écrit 720
2.1. Faire entrer la langue parlée dans l'écrit 722
2.2. Gens de la parole et mise en scène de l'oraliture 726
2.2.1. L'écrivain, héritier des « maîtres de la parole » 727
2.2.2. Performance orale et dispositif romanesque 733
2.3. Emprunter aux formes et aux accents de l'oralité 737
2.3.1. Collages 738
2.3.2. Fusions 740
3. Entre plusieurs univers de références 756
3.1. Conjuguer le familier et l'exotique 757
3.1.1. Mises en contraste 759
3.1.2. Entrelacements et fusions syncrétiques 766
3.1.3. Un éloge du divers et de la mise en relation nuancé 772
3.2. Le réalisme magique, un genre trouble 774

Chapitre 9 : Une parole débridée 782
1. Une esthétique grotesque 784
2. L'écriture face à la démesure du monde 807
2.1. Naipaul : la mesure de l'écriture comme résistance 808
2.2. Rushdie, Chamoiseau, Okri, Kourouma : explorer la démesure du monde par la démesure du texte 810
2.3. Arundhati Roy : dans l'infiniment petit, voir l'infiniment grand 825
2.4. Waberi et Condé : la fascination de la démesure 828
3. L'entretien infini 833
3.1. Des textes aux frontières poreuses 835
3.1.1. Le personnage libéré du cadre du roman 835
3.1.2. Le péritexte, « 'zone indécise' entre le dedans et le dehors » 837
3.2. Impossibles conclusions 840
3.2.1. L'inachèvement comme ouverture sémantique 840
3.2.2. Des constructions romanesques qui entretiennent l'indécidable 849
3.2.3. Figures auctoriales et refus de finir 850

Conclusion de la troisième partie 855

Conclusion générale 857

Annexe 1 : Figures héroïques 873
Annexe 2 : L'hybride et le rêve national 880

Bibliographie 904

Index des noms de personnes 933

Table des matières 944

Université de Strasbourg
U.F.R. de Lettres modernes – EA 1337 – Configurations littéraires

N° attribué par la bibliothèque
|__|__|__|__|__|__|__|__|__|__|

Poétique de l'hybridité dans les littératures postcoloniales

volume III

T H È S E
pour obtenir le grade de
Docteur de l'Université de Strasbourg
Discipline : Littérature comparée

présentée et soutenue publiquement
par

Myriam Louviot

Le 17 septembre 2010

Directeur de thèse :
Monsieur François-Xavier Cuche

JURY :
M. François-Xavier Cuche, Université de Strasbourg (directeur de thèse)
M. Romuald Fonkoua, Université de Strasbourg (examinateur)
Mme Susanne Gehrmann, Université Humboldt, Berlin (examinatrice)
M. Pierre Halen, Université Paul Verlaine, Metz (président du jury et rapporteur externe)
M. Jean-Marc Moura, Université Paris Ouest Nanterre La Défense (rapporteur externe)

Sommaire

Volume I

Liste des abréviations 6
Introduction générale 7

1ère partie : Être. Troubles identitaires 43
Chapitre 1 : L'identité menacée : le dépouillement de l'hybride 46
Chapitre 2 : L'identité troublée : les incertitudes de l'hybride 124
Chapitre 3 : L'identité troublante : les multiples facettes de l'hybride 222
Table des matières 296

Volume II

2ème partie : Appartenir. Les malaises de l'identité collective 304
Chapitre 4 : L'hybride aux prises avec l'Histoire 307
Chapitre 5 : La géographie de l'hybride sous le signe du dé-placement 400
Chapitre 6 : Hybridité et communauté 491
Table des matières 559

Volume III

3ème partie : Dire. Une parole nouvelle pour enfanter un monde nouveau 567
Chapitre 7 : Balbutiements 570
Chapitre 8 : Une parole sous tension 671
Chapitre 9 : Une parole débridée 782

Conclusion générale 857

Annexe 1 : Figures héroïques 873
Annexe 2 : L'hybride et le rêve national 880

Bibliographie 904
Index des noms de personnes 933
Table des matières 944

Partie 3

Dire

Une parole nouvelle pour un monde nouveau

« Écrire, c'est dire : le monde »[1]

« Je suis le bruissement du monde
le balancement inapaisé entre ici et ailleurs
la frondaison muette du cactus
le bois rugueux qui recouvre le gecko
les rais du caméléon jaune soleil
le lit du livre-monde
où les pages sont autant de vagues de la quête
toujours recommencée »[2]

Introduction

Évoluant en contexte interculturel, les auteurs postcoloniaux sont amenés à développer ce que l'on pourrait appeler une « surconscience culturelle », c'est-à-dire qu'ils sont d'autant plus conscients d'avoir à penser leur rapport au monde. La notion d'appartenance et ses alternatives sont donc largement explorées et puisque les réponses traditionnelles (enracinement dans une identité nationale ou régionale) ne peuvent être tout à fait satisfaisantes, des rapports plus complexes sont envisagés. Mais cette surconscience culturelle ne va pas sans ce que Lise Gauvin a appelé une « surconscience linguistique »[3]. En effet, l'écrivain postcolonial écrit non seulement en contexte interculturel mais aussi plus spécifiquement en contexte multilingue. La parole qu'il développe pour dire son rapport au monde ne saurait ignorer cette dimension. Les romans postcoloniaux doivent justifier leur droit à l'existence, doivent s'interroger sans cesse sur leur nature. L'utopie : Babel heureuse, la polyphonie réussie. Tiraillée de toutes parts, marquée d'un fort soupçon d'illégitimité, cette parole pour s'affirmer doit d'abord se défendre. Il lui faut négocier sa place, son droit à s'exprimer. En effet, en choisissant d'écrire dans la langue imposée par le colonisateur, les auteurs

[1] Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde, poétique IV*, *op. cit.*, p. 119.
[2] Abdourahman Waberi, « Désirs », *Les nomades, mes frères, vont boire à la Grande Ourse*, Sarreguemines, Éditions Pierron, 2000, p. 37
[3] Voir Lise Gauvin, *L'écrivain francophone à la croisée des langues (entretiens)*, *op. cit.*

investissent une place d'énonciation inconfortable. La parole hybride tente d'exprimer la crise tout en y cherchant une issue.

Au commencement – mais est-ce un commencement ? – il y a le silence, la parole impossible. L'hybride étant privé d'une langue propre dont l'authenticité ne serait pas mise en doute, le risque est en effet de renoncer à la parole. L'écrivain, par définition, a dépassé ce danger. Toutefois, ce silence, cet impossible il va falloir les dire. Et donc inventer une parole capable de naître de l'absence, de l'interdit. Fragile par nature, elle devra multiplier les signes qui la justifient.

Par ailleurs, prenant sa source entre plusieurs univers symboliques, elle va porter les marques non seulement des rives auxquelles elle s'abreuve, mais encore du passage constant de l'une à l'autre. La tension est ce qui la caractérise puisqu'elle joue toujours à la limite de l'écartèlement, cherchant à concilier ce qui semble inconciliable.

Enfin, peut-être à cause de ces nombreuses contraintes, la parole hybride tente d'embrasser le plus possible. Si rien ne lui appartient tout à fait, si elle n'appartient à nulle part, alors elle vise l'infini. Et pour y parvenir, les œuvres sont travaillées comme des palimpsestes, à partir de multiples voix, pour de multiples destinataires. Cette entreprise de démultiplication, animée de fantasmes démesurés – il ne faut pas négliger la dimension de l'*hybris* – voit parfois la parole s'emballer, se débrider, ivre d'elle-même et des possibles qu'elle entrevoit.

On reconnaît là un schéma récurrent : à partir de ce qui semble un manque, une souffrance ou un mal-être, l'écriture tente de faire une force. L'écriture de tous les impossibles et de tous les interdits devient finalement une écriture ouverte à tout, écriture du multiple et de la relation. La contrainte de l'identité postcoloniale devient une ouverture vers le monde dans sa totalité.

« S'il venait
S'il venait un homme
venait un homme au monde, aujourd'hui, avec
la barbe de clarté
des patriarches : il devrait
s'il parlait de ce
temps, il
devrait
bégayer seulement, bégayer
toutoutoujours
bégayer
('Pallaksch. Pallaaksch') »[1]

« […] lorsqu'il lui arrivait de bégayer très légèrement, presque en chantant, c'était à ces moments qu'elle se sentait le plus proche de la vérité. »[2]

Chapitre 7

Balbutiements

Pour dire les bouleversements du rapport au monde, pour exprimer les souffrances d'une identité sans origine, pour crier la révolte et le désir de renouveau, pour chanter de nouvelles façons d'être, l'hybride va devoir commencer par s'inventer une voix. En effet, pas plus que le territoire, le passé ou l'identité, la parole de l'hybride n'est assurée. Le trouble de son identité force toujours à se demander qui parle. Les ambiguïtés de sa position interrogent : au nom de qui ? Son espace en mouvement questionne : à partir d'où ?

[1] Paul Celan, « Tübingen, Jänner », *La rose de personne*, traduit de l'allemand par Martine Broda, Le Nouveau Commerce, Paris, 1979, p. 41. [*Die Niemandsrose*, S. Fischer Verlag, 1963 : Käme,/ käme ein Mensch,/ käme ein Mensch zur Welt, mit/ dem Lichtbart der/ Patriarchen : er dürfte,/ spräch er von dieser/ Zeit, er/ dürfte/ nur lallen und lallen,/ immer-, immer-/ zuzu./ ("Pallaksch. Pallaksch.")]

[2] Abdelkebir Khatibi, *Amour bilingue*, Casablanca, EDDIF, 1992, p. 25.

La parole de l'hybride se caractérise donc d'abord par une grande incertitude, c'est une parole « intranquille », comme le dit Lise Gauvin, en reprenant le néologisme forgé par Fernando Pessoa. Une parole inquiète et qui doute d'elle-même au point parfois de craindre l'extinction. Lorsqu'elle se met en scène dans le roman, elle joue de toutes ses fragilités, toutes ses ambiguïtés pour se refaire neuve, créatrice, déroutante, envoûtante. Au fond, c'est en prenant le risque de sa disparition, c'est en jouant son propre effacement qu'elle prend toute sa puissance. De la même manière que pour Deleuze et Guattari, le bégaiement, écueil de la parole, se fait créateur lorsqu'il attaque le langage[3], c'est dans les chutes et les détours que la parole de l'hybride va trouver les forces nécessaires à son envol. Trébucher, bégayer, boiter, autant de manières de faire avancer la langue. Bien sûr tout ceci ne concerne pas que l'hybride postcolonial. Pour Deleuze et Guattari, toute grande œuvre se fonde sur le bégaiement. Claudel vantait la valeur des versets boiteux. Paul Celan faisait bégayer ses poèmes. Mais lorsque la déterritorialisation est une réalité concrète, vécue personnellement, lorsque le droit à la parole (pas seulement littéraire) est de toute façon souvent bafoué, lorsque les moyens d'accès à la parole littéraire sont tortueux, marqués par le détour, alors la parole ne peut guère éviter cette épreuve du feu : naître en s'abolissant.

[3] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 124 : « Bégayer c'est facile, mais être bègue du langage lui-même, c'est une autre affaire, qui met en variation tous les éléments linguistiques, et même les éléments non linguistiques, les variables d'expression et les variables de contenu. Nouvelle forme de redondance. Et… Et… Et… Il y a toujours eu une lutte dans le langage entre le verbe 'être' et la conjonction 'et', entre *est* et *et*. »

« Où allions nous trouver la bouche avec laquelle dire ce que nous avions à dire? Il est douloureux de voir des étrangers sur notre terre. Il est encore plus douloureux de trouver un étranger en train de danser sur son sol sacré. Quelle bouche peut supporter une vision comme celle-là ? »[4]

1. Le silence en héritage

1.1. Langues arrachées, langues avalées

Les bouleversements du monde postcolonial ont créé de nouveaux exclus, de nouvelles oppressions, en ont renforcé, déplacé, annulé d'autres. La question des limites, des frontières, on l'a vu, est cruciale. L'hybride, qui habite justement ces espaces liminaires, est familier des transgressions de tout ordre. Il est donc un être qui dérange et sa parole semble une menace. Aussi il ne faut pas s'étonner si l'on tente souvent de le réduire au silence. Dans les romans, on trouve fréquemment des personnages n'ayant pas le droit à la parole, se la voyant confisquée régulièrement ou sommés de se taire.

C'est d'ailleurs l'un des thèmes centraux de *The God of Small Things* d'Arundhati Roy. Dans ce roman, les femmes sont traitées comme des inférieures et n'ont pas à exprimer de points de vue personnels. Mammachi, qui joue merveilleusement du violon, est brimée par son mari comme par son fils, tous deux lui intimant d'arrêter (son mari l'empêche de faire carrière, son fils l'interrompt pendant qu'elle joue). Ammu est scandaleuse parce qu'elle refuse de rester dans l'ombre et de garder ses pensées pour elle. Par ailleurs, les hybrides que sont Estha et Rahel (enfants d'une chrétienne divorcée d'un hindou) ne sont tolérés dans la famille Ipe et dans la société indienne qu'à condition de rester discrets. D'abord, trop jeunes pour comprendre cette règle, ils sont sans cesse perçus comme des perturbateurs. Ainsi, lorsqu'Estha chante au cinéma, il est pris à parti par les autres spectateurs et doit finalement sortir de la salle. Là encore le vendeur de rafraîchissements lui demande de se taire. Comme le note Émilienne Baneth-Nouailhetas : « 'la fermer', réprimer sa propre voix (ce que de manière

[4] Yvonne Vera, *Nehanda*, *op. cit.*, p. 23 : « Where would we find the mouth with which to tell what we had to tell ? It is a hard thing to see strangers on your land. It is even harder to find a stranger dancing on your sacred ground. What mouth can carry a sight such as that? » Ma traduction.

révélatrice Estha est d'abord incapable de faire, mais qu'il fait constamment une fois devenu adulte) est le premier pas vers la capitulation »[5]

Dans *Balbala* de Waberi, « le quatuor » formé par Waïs, Dilleyta, Yonis et Anab est « subversif » parce qu'il exprime ce que le pouvoir ne veut pas entendre. Waïs, Dilleyta et Yonis sont d'ailleurs de manières diverses tous trois réduits au silence (Waïs meurt en prison, Dilleyta s'enfuit et disparaît sans que l'on sache s'il est en exil ou s'il a été tué, Yonis se soumet). Anab, la seule qui résiste, est victime d'ostracisme : « Partout, on l'exclut parce que, avoue-t-elle, [elle] di[t] la vérité à une époque et dans un milieu où personne n'ose le faire. »[6] Une chanteuse qui aurait dit « des choses que personne ne voulait entendre » est également mise en prison. Pourtant Waïs se demande « qui aurait le courage d'en parler publiquement, ouvertement ? »,[7] mettant presque en doute la possibilité d'une telle prise de parole. Amina Sinai, la mère de Saleem et Jamila dans *Midnight's Children* de Salman Rushdie, punit souvent ses enfants par le silence, apparemment une sorte d'héritage familial :

> « C'était la méthode disciplinaire préférée de ma mère : ne pouvant nous frapper, elle nous interdisait de parler. Un lointain écho, sans aucun doute, du grand silence avec lequel sa propre mère avait tourmenté Aadam Aziz, lui résonnait encore dans les oreilles »[8]

Dans *Monnè, outrages et défis* de Kourouma, il est dit que « les lots de la femme ont trois noms qui ont la même signification : résignation, silence, soumission. »[9] Dans *Les soleils des indépendances* et dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, on découvre que dans un régime dictatorial, toute parole indépendante est réprimée. De la même manière dans *Dangerous Love* de Ben Okri, Omovo voit sa toile censurée par ce qu'elle exprimerait une vision négative et « déprimante » de la société nigériane. Dans les romans antillais apparaît régulièrement le motif de l'interdiction de parler créole à l'école, parfois même à la maison.

Si ces diverses censures de la parole sont liées à des conditions très diverses, leur nombre (ces quelques exemples sont bien loin d'être exhaustifs)

---

[5] Émilienne Baneth-Nouailhetas, *The God of Small Things. Arundhati Roy*, *op. cit.*, p. 87. « 'shutting up', repressing one's own voice (which, revealingly, Estha is unable to do at first, but which he does constantly in adulthood), is the first step towards capitulation » Ma traduction.

[6] Abdourahman Waberi, *Balbala*, *op. cit.*, p. 187.

[7] *Ibid.*, p. 41.

[8] Salman Rushdie, *Les enfants de minuit*, *op. cit.*, p. 221. *Midnight's Children*, *op. cit.*, p. 151 : « This was my mother's chosen disciplinary method: unable to strike us, she ordered us to seal our lips. Some echo, no doubt, of the great silence with which her own mother had tormented Aadam Aziz lingered in her ears ».

[9] Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, *op. cit.*, p. 134

montre que la question de la prise de parole est essentielle et incontournable. Ceci peut s'expliquer par le contexte de l'émergence d'identités hybrides.

En effet, les littératures postcoloniales se définissant par rapport à l'Histoire coloniale, elles n'ont de cesse de rappeler que leur histoire est celle d'une parole qui fut d'abord confisquée, l'Histoire de peuples réduits au silence. Réduits au silence d'abord parce que, comme on l'a vu, l'histoire n'a gardé que la version des vaincus. Mais aussi parce que concrètement, le langage et la parole constituèrent un enjeu essentiel de l'entreprise coloniale. Le linguiste Louis-Jean Calvet a montré que la colonisation créait inévitablement des tensions entre les langues, plaçant certaines d'entre elles en position dominée, d'autres en position dominante. La « guerre des langues » en contexte colonial passe par la *glottophagie*, la suppression ou du moins la tentative de suppression de la langue de l'autre.[10] Toutefois, il est évident que selon les méthodes et les idéologies du colonisateur, selon l'histoire coloniale spécifique de chaque peuple, selon les peuples concernés (leurs langues, leurs cultures, leurs attitudes par rapport à celles-ci), les conséquences seront très diverses.

Du bâillonnement, le monde créole fournit peut-être la version la plus extrême. Chamoiseau et Confiant, dans *Lettres créoles*, racontent ces hommes emmenés en esclavage, parqués ensemble dans la cale des bateaux négriers, toutes origines et toutes langues confondues. Ils imaginent alors un cri s'élevant de cette cale, cri bien vite réduit au silence :

> « Seulement après ce cri, 'ce cri indistinct qui nous nomme sans retenue', il y eut un silence. Ce fut donc une sorte de rupture – la première rupture. Silence de la mort sous une langue avalée ? Silence du détour et de la ruse de celui qui comprend que seule compte la survie et qu'il lui faut se taire ? Nous ne le saurons jamais. En tout cas, dénouer patiemment cette rupture de silence pour retrouver la source esthétique de ce cri effondré prit aux lettres créoles une charge de siècles. […] La nouvelle terre apparaît dans le silence du cri. On est huilé en silence. On débarque en silence. On regarde en silence ces moutonnements de verts, ce soleil quelque peu familier. On perçoit en silence toutes les langues coloniales qui elles-mêmes entre elles, commencent à s'emmêler. En silence, on se laisse acheter, transporter sur l'habitation, enseigner les nécessités du champ de café, d'indigo, de tabac ou bien de canne à sucre. En silence, on recompose lentement le monde. En quelle langue se noue ce mutisme ? »[11]

[10] Voir Louis Jean Calvet, *Linguistique et colonialisme : petit traité de glottophagie*, *op. cit.*, ainsi que *La guerre des langues et les politiques linguistiques*, Paris, Payot, 1987, rééd., Paris, Hachette, « Pluriel », 1999.
[11] Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Lettres créoles*, *op. cit.*, p. 39-40.

À la sortie du bateau, le silence qui s'est installé ne saurait être combattu avec les langues originelles.[12] En effet, les esclaves souvent triés et vendus de manière à ce que les groupes ethniques et linguistiques soient démantelés, n'ont guère de possibilité de communiquer entre eux autrement que par le biais du créole. L'ethnologue Lucie Pradel note que, dès l'arrivée des esclaves, tout est fait pour leur faire perdre leurs liens au passé et notamment avec leur langue maternelle : « la langue maternelle véhiculée par les Africains se heurtait à la langue créole déjà installée. Les membres d'un même groupe ethno-linguistique étaient séparés, afin d'éviter une trop forte interaction et de limiter les risques de révolte. »[13]

Un motif fréquent dans les littératures antillaises paraît éminemment symbolique, celui du suicide par avalement de la langue. Cette méthode était effectivement parfois pratiquée par les esclaves, mais on ne peut s'empêcher de penser que la récurrence du motif a des raisons qui dépassent l'anecdote historique. Dans *Moi, Tituba sorcière… noire de Salem*, Yao se suicide en avalant sa langue, tandis qu'une jeune esclave rebaptisée Laetitia par son maître tente à plusieurs reprises de se suicider elle aussi en avalant sa langue, comme pour incarner totalement ce que le maître lui fait subir en l'affublant de ce nom « incongru et barbare ».[14] Dans l'extrait de *Lettres créoles* cité plus haut, Chamoiseau et Confiant font aussi référence à ce type de suicide (« Silence de la mort sous une langue avalée »). Césaire dans *Cahier d'un retour au pays natal* écrit : « Au bout du petit matin, le morne famélique et nul ne sait mieux que ce morne bâtard pourquoi le suicidé s'est étouffé avec complicité de son hypoglosse en retournant sa langue pour l'avaler »[15]

Mais, au-delà de la traite, du gouffre de la traversée du milieu, et même au-delà de la période de l'esclavage, le bâillonnement perdure. Derek Walcott dans un de ses textes évoque la nécessité de revenir vers la parole en passant par le cri, non plus pour évoquer directement les esclaves, mais pour parler des « hommes de paille », des « *mimic men* » :

> « mais pour ceux que l'on a appelé non des hommes, mais des imitateurs, des hommes de paille, l'obscurité sera totale, et la grotte ne pourra contenir aucun objet fait de main d'homme, aucun instrument d'anamnèse. Les bruits dont elle résonnera seront élémentaires, tumulte de la pluie, de l'océan, du vent et du feu. Et leur premier son sera

[12] Voir également Édouard Glissant, « La barque ouverte », *Poétique de la relation*, *op. cit.*, p. 17-21.
[13] Lucie Pradel, *Dons de mémoire. De l'Afrique à la Caraïbe. Littérature et culture des îles anglophones*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 79-80.
[14] Maryse Condé, *Moi, Tituba sorcière… noire de Salem*, *op. cit.*, p. 272.
[15] Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, *op. cit.*, p. 11.

> comme le dernier, le cri. La voix devra ramper à la recherche d'elle-même, jusqu'à ce que, enfin, le geste et le son se mêlent et se fondent, jusqu'à ce que le flamboiement de leur chair les étonne eux-mêmes. »[16]

En effet, l'esclavage n'est pas le seul moment où la parole est en danger. Après l'abolition, c'est la nouvelle langue, la langue créole qui est menacée. L'éducation qui passe par la langue française ou anglaise met en danger les ressources d'expression. Chamoiseau raconte par exemple :

> « il fallait, pour être quelqu'un, pour exister et briller, maîtriser la langue française. Tout le monde avait une peur terrible de faire ce que l'on appelle un 'carreau', c'est-à-dire de créoliser. Ce qui fait que j'avais beaucoup de problèmes à m'exprimer oralement en français mais je compensais cela par une écriture très appliquée en langue française. »[17]

L'obsession du français réduit au silence, non seulement parce que la langue maternelle, le créole, n'est pas acceptée, mais aussi parce que la peur de la faute conduit à l'aphasie. L'écriture est clairement envisagée comme une manière de sortir de l'impasse. Une manière de prendre la parole quand la parole est interdite ou impossible.

Les sociétés africaines et indiennes n'ont pas connu le caractère absolu de la perte de la langue maternelle qui était lié à la traite esclavagiste. Toutefois la deuxième situation, celle du déséquilibre entre langue maternelle et langue européenne, leur est également familière.

Dans *Monnè, outrages et défis*, Kourouma montre bien comment la parole en français est une parole dominante qui refuse à d'autres langues une place équivalente : « Quand un Toubab s'exprime, nous, Nègres, on se tait, on se décoiffe, se déchausse et écoute. Cela doit être su comme les sourates de la prière, bien connu comme les perles de fesses de la préférée. »[18] On sait par ailleurs le rôle qu'a joué l'école en Afrique francophone (thème d'ailleurs régulièrement mis en scène dans les romans) :

> « Tout au long de la période coloniale, le pouvoir s'est efforcé par un ensemble de mesures convergentes d'imposer le français en Afrique. Les langues africaines ont été proscrites – on connaît l'institution, dans les écoles, du 'signal' ou du 'symbole' destiné à marquer celui qui se laissait aller à parler sa langue maternelle »[19]

[16] Derek Walcott, *Café Martinique*, *op. cit.*, p. 10.
[17] Patrick Chamoiseau in Lise Gauvin, *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, *op. cit.*, p. 36.
[18] Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, *op. cit.*, p. 54.
[19] Bernard Mouralis, *Littérature et développement*, *op. cit.*, p. 111.

Jean-Pierre Makouta-Mboukou dans *Le français en Afrique noire. (Histoire et méthodes de l'enseignement du français en Afrique noire)*[20], va plus loin et dénonce dans la pratique de l'enseignement du français la négation de la langue maternelle des apprenants africains :

> « Avez-vous seulement songé un instant que vos élèves entendaient pour la première fois un mot français le jour où ils passaient le seuil d'une salle de classe ? S'il faut admettre que vos élèves n'étaient pas sourds-muets, jusqu'à ce jour décisif où ils entraient à l'école, c'est qu'ils parlaient déjà une langue, la leur, la langue maternelle. Et ne pensez-vous pas qu'il soit, non seulement une faute pédagogique grave, mais un mépris, une injure, un crime, de ne pas tenir compte de la langue maternelle de l'enfant à qui vous voulez apprendre le français ? »[21]

En Afrique anglophone, cette répression était moins présente et le Nigérian Wole Soyinka estime d'ailleurs que la conséquence en est que l'identité « africaine » dans les pays anglophones est beaucoup moins problématique :

> « Le résultat [de la politique d'éducation coloniale britannique] a été que les écrivains africains anglophones sont restés très sereins et confiants dans leur héritage culturel. Ce qu'ils ont acquis, ce qu'ils ont pris des Britanniques n'était que ce que j'appellerai le moyen de transport du langage. […] Ainsi, les intellectuels africains anglophones qui ont étudié en Angleterre ne se sont jamais sentis profondément coupés de leur culture. Par contraste, les étudiants francophones qui sont allés à Paris se sont sentis totalement aliénés. [22]

Il est vrai aussi que dans les pays africains anglophones, il existe souvent une littérature écrite en langue africaine, parfois plus importante que celle en anglais, ce qui n'est quasiment jamais le cas dans les pays francophones.[23] Toutefois, la question linguistique est loin d'être tout à fait pacifiée. L'anglais, en dépit de ses liens à l'Histoire coloniale et de tentatives pour le faire passer pour une langue « inauthentique »,[24] demeure une langue de prestige et une langue qui ouvre vers

---

[20] Jean-Pierre Makouta-Mboukou, *Le français en Afrique noire. (Histoire et méthodes de l'enseignement du français en Afrique noire)*, Paris/Bruxelles/Montréal, Bordas, 1973.

[21] *Ibid.*, p. 10.

[22] Wole Soyinka interviewé par Jean-Pierre Durix à l'université de Dijon, 22 mars 1990, in « Conversations with Wole Soyinka », *Commonwealth Essays and Studies*, *op. cit.*, p. 26-27 : « The result [of the politics of british colonial education] was that the Anglophone African writers remained very secure and confident in their own cultural heritage. What they acquired, what they took from the British was just what I might call the vehicle of the language. […] The Anglophone African intellectuals who went to study to England for instance never at any time felt deeply separated from their own culture. By contrast, Francophone students who went to Paris felt completely alienated. » Ma traduction.

[23] Notamment au Nigeria, Zimbabwe, Tanzanie, Kenya, Ghana, Lesotho, Éthiopie (cf. Albert Gérard, *Littératures en langues africaines*, Paris, Mentha, 1992.). Dans les ex-colonies françaises, il existe toutefois une (maigre) littérature en wolof et en malgache.

[24] Cf. Ngugi wa Thiong'o, *Decolonizing the Mind. The Politics of Language in African Literature*, London/Portsmouth/Nairobi, James Currey/Heinemann, 1986, rééd. 1991. Albert Memmi dans *Portrait du colonisé* (Paris, Buchet/Chastel, 1957) avait annoncé la disparition des littératures en langues européennes. Chantal Zabus signale que c'est aussi le cas du critique nigérian Obiajunwa

des marchés considérables. Il serait d'autre part illusoire de considérer que parce que les langues africaines n'ont pas été réprimées aussi durement que dans les pays sous domination francophone, la prise de parole ne soit pas problématique. La relation demeure toujours inégale, quelle que soit la langue choisie, anglais ou langue maternelle.

En Inde, la situation de l'anglais semble de prime abord moins problématique. Langue nationale, parlée par une partie significative de la population, sans que les autres langues semblent particulièrement menacées par elle, on pourrait penser qu'elle ne constitue pas particulièrement un enjeu. Pourtant elle reste une langue relativement élitaire (langues des études, parfois langue maternelle dans les familles aisées), éventuellement taxée de compromission avec les puissances de la mondialisation.[25] Par ailleurs, dans le contexte actuel où la droite nationaliste indienne encourage la pratique des langues et dialectes locaux au quotidien associée à l'hindi pour tout ce qui relève de l'administratif, la pratique de l'anglais peut apparaître comme un moyen d'ouverture sur le monde, la langue étant alors associée à des idées progressistes. Elle sert souvent de refuge à ceux qui dénoncent le nationalisme hindou. Pour autant ses connotations coloniales, l'histoire de son introduction en Inde sont loin d'avoir été oubliées. L'anglais reste souvent perçu comme langue de l'oppression, et comme langue de l'Autre en tout cas. Ainsi Kiran Nagarkar, qui a choisi de passer du marathi à l'anglais à un moment de sa carrière d'écrivain, raconte l'intense souffrance qui a accompagné ce choix :

> « Je traversais une période de profonde dépression. J'étais incapable de dormir, je faisais des cauchemars pour avoir décidé de recourir à l'anglais. J'avais l'impression de poignarder ma langue maternelle. Je la regardais exactement comme les autres voulaient que je la regarde. Je formulais cela ainsi : Pourquoi devrais-je poignarder ma langue maternelle? Est-ce que Beckett poignardait l'anglais, sa langue maternelle lorsqu'il écrivait en français? Chaque langue a le pouvoir que vous lui conférez. J'essayais simplement de voir si je pouvais écrire en anglais, rien de plus. Et pourtant je vivais un enfer et c'est moi qui me créait cet enfer. Avant-hier, j'ai rencontré quelqu'un du *Maharashtra Times*, il l'a formulé exactement en ces termes — 'Pourquoi avez-vous abandonné le marathi?… vous avez laissé tomber le marathi.' »[26]

Wali (in « Criticism of Arican Literature in English: Towards a Horizon of Expectation », *Revue de Littérature Comparée*, n° 265, n°1, janvier-mars 1993, p. 135.

[25] Voir l'article de Martha Dvorak, « Translating the Foreign into the Familiar: Arundhati Roy's Postmodern Sleight of Hand », in Carole et Jean-Pierre Durix (dir.), *Reading Arundhati Roy's The God of Small Things*, *op. cit.*, p. 41-61.

[26] Kiran Nagarkar, interview publiée sur le portail internet indien d'informations Rediff.com, 26 février 2001. Consultable en ligne : http://www.rediff.com/news/2001/feb/26inter.htm (dernière consultation : 25 janvier 2010) : « I was going through a bout of deep depression. I was unable to sleep, I used to get nightmares because I had decided to try my hand at English. I thought I was

Les sociétés postcoloniales ont donc dans leur héritage des langues étouffées (ou ressenties comme telles) et vivent souvent encore à l'heure actuelle cette « guerre des langues ». Le rapport à la langue d'écriture ne peut alors jamais être neutre, il représente toujours un choix, politique ou pragmatique. Rainer Grutman qui s'est beaucoup intéressé aux littératures en situation interculturelle note que :

> « Les langues entre lesquelles le sujet diglossique (Boudjedra, Confiant) croit avoir le choix ne sont pas de simples outils de communication, mais des formes d'expression indexées de valeurs symboliques. En choisissant sa langue, l'écrivain choisit ses armes. »[27]

De manière plus large, il semble que l'écrivain postcolonial – même non diglossique au sens strict et même n'ayant pas les compétences linguistiques pour écrire dans une autre langue que la langue européenne – doive de toutes façons régulièrement justifier sa langue d'écriture, ce qui prouve bien le caractère éminemment politique de ce « choix ». En effet, chaque écrivain africain, antillais ou indien qui écrit dans une langue europhone porte en lui une langue tue. Souvent très conscient de cette problématique, l'écrivain de langue française ou anglaise (mais plus encore celui de langue française semble-t-il) va tenter de jouer sur cette absence, sur ce manque de la langue perdue, occultée. Notamment pour réhabiliter la part d'humanité liée à cette langue perdue, et dont il s'estime l'héritier. On ne peut manquer de constater en effet que dans l'histoire des peuples, la rencontre avec l'autre s'est très souvent jouée autour de cette relation fondamentale entre langue et humanité. Tzvetan Todorov rappelle que dans l'histoire des contacts entre les peuples, ceux dont on ne comprend pas la langue sont souvent considérés comme n'en ayant pas :

> « s'il ne parle pas notre langue, c'est qu'il n'en parle aucune, il ne sait pas parler comme le pensait encore Colon. C'est ainsi que les Slaves d'Europe appellent l'Allemand voisin *nemec*, le muet ; les Mayas du Yucatan appellent les envahisseurs toltèques les *nunob*, les muets, et les Mayas Cakchiquels se réfèrent aux Mayas Mam comme aux 'bègues' ou aux 'muets'. Les Aztèques eux-mêmes appellent les gens au sud de Vera Cruz *nonoualca*,

---

stabbing my mother tongue. I was looking at it exactly as other people wanted me to look at it. I was framing the questions that way. Why would I be stabbing my mother tongue? Was Beckett stabbing his mother tongue English when he wrote in French? Any language is as powerful as you make it. I was just trying to see whether I could write in English, nothing more than that. And yet I went through hell, I was giving myself hell. Day before yesterday I met somebody from *Maharashtra Times,* he framed it exactly like this — 'Why have you abandoned Marathi?... You have let Marathi down.' » Ma traduction.

[27] Rainer Grutman, « Bilinguisme et diglossie : comment penser la différence linguistique dans les littératures francophones ? », in Lieven D'Hulst et Jean-Marc Moura (dir.), *Les études littéraires francophones*, *op. cit.*, p. 118-119.

> les muets, et ceux qui ne parlent pas le nahuatl, *tenime*, barbares, ou *popoloca*, sauvages »[28]

En déclarant que l'étranger, l'Autre n'a pas de langue, on lui retire son humanité, justifiant ainsi toute oppression à venir. Aujourd'hui encore d'ailleurs il n'est pas rare d'entendre dire des langues africaines ou du créole antillais qu'ils sont des patois, d'un Africain ne parlant ni l'anglais ni le français, qu'il n'est « pas éduqué ». Dans un tel contexte, on conçoit que les langues européennes aient pu paraître aux auteurs (surtout africains et antillais, cela est moins vrai pour les Indiens) un moyen d'échapper à l'insignifiance (ce qui se vérifie aussi très concrètement en termes de public potentiel, d'audience). En même temps, aujourd'hui, la prise de conscience de plus en plus fréquente de la richesse et de la valeur des langues et des cultures dominées[29] fait que même ceux qui ne sauraient de toute façon écrire dans une de ces langues dominées ressentent souvent le besoin d'en préserver au moins des traces, des échos à travers la langue dominante qu'ils emploient. Il est bien sûr aussi possible que cette défense passe par un discours militant très explicite, comme c'est le cas pour les écrivains de la créolité.[30]

L'écrivain postcolonial qui écrit en langue européenne se trouve donc confronté à une double exigence : affirmation de soi et affirmation de l'autre en soi. Tout d'abord, en tant qu'héritier d'une histoire de domination et d'oppression, il lui faut (re)prendre la parole, pour se révolter peut-être, pour affirmer son existence et son humanité en tout cas. Sartre place la reprise de parole au cœur de l'entreprise des littératures des littératures postcoloniales. Dans son fameux texte *Orphée noir*, il apostrophait l'Europe, étonné de la prise de distance des intellectuels africains avec l'héritage occidental : « Qu'est-ce donc que vous espériez quand vous ôtiez le bâillon qui fermait les bouches noires ? »[31]. Quelques années plus tard, dans la préface aux *Damnés de la terre*, il abordait également l'enjeu du texte de Fanon autour de la question de la parole. Le colonisé n'avait droit de parler qu'en empruntant le Verbe à ceux qui le dominaient. Le voici tout à coup qui, à travers Fanon, s'empare de la parole sans demander d'autorisation,

[28] Tzvetan Todorov, *La conquête de l'Amérique. La question de l'Autre*, Paris, Seuil, 1982, p. 99.
[29] Peut-être par réaction aux peurs d'uniformisation liées à la mondialisation, peut-être aussi parce que la toute-puissance des modèles dominants s'effrite, notamment dans le cas des anciennes colonies françaises.
[30] Voir Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité*, *op. cit.*
[31] Jean-Paul Sartre, « Orphée noir », in Léopold Sédar Senghor, *Anthologie de la poésie nègre et malgache de langue française*, Paris, Presses Universitaires de France, 1948, repris dans *Situations III. Lendemains de guerre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1949, rééd. Paris, Gallimard/NRF, 1976, p. 229.

« les bouches s'ouvrirent seules »[32], et qui en plus ne s'adresse même plus au colonisateur, mais aux autres opprimés : « Bref, le Tiers Monde *se* découvre et *se* parle par cette voix. »[33] La littérature postcoloniale est une quête d'identité menée à travers une ré-appropriation de la parole. C'est ce que veut signifier Raphaël Confiant, lorsqu'il écrit dans *Eau de Café* : « Nous devons réapprendre à parler »[34]. C'est également ce que l'on peut lire derrière les propos d'Omovo, dans *Dangerous Love*, qui évoque la nécessité pour ceux réduits au silence de se sauver : « Il ressentait que son impuissance, et l'impuissance de tous les sans-voix, devait être rachetée, transformée. »[35]

1.2. Silence de l'entre-deux langues

Mais il y a un autre silence qui menace l'hybride. L'hybride postcolonial en effet est toujours dans une situation d'insécurité linguistique[36] et cette insécurité peut se révéler telle que la parole devient alors impossible, définitivement minée par l'ambivalence, la tension. Julia Kristeva note à propos de l'étranger : « Ainsi, entre deux langues, votre élément est-il le silence. À force de se dire de diverses manières tout aussi banales, tout aussi approximatives, ça ne se dit plus. »[37] L'hybride, comme l'étranger, coincé entre deux héritages, deux idiomes, ressent souvent l'insuffisance de chacune et peut se trouver incapable de se dire. Dans *Entre-deux. L'origine en partage*, le psychanalyste Daniel Sibony évoque la nécessité, pour pouvoir parler une nouvelle langue, d'être en paix avec son origine, c'est-à-dire de la connaître, de l'aimer assez pour pouvoir la quitter. Lorsque les parents immigrés s'enferment dans la nostalgie ou le fantasme d'un retour imminent, l'origine restée « là-bas » est inaccessible pour l'enfant, qui, ne pouvant alors la quitter, ne peut pas non plus accéder à l' « ici », la nouvelle langue, la nouvelle culture. On pense bien sûr à certains de ces enfants issus de l'immigration qui ne parlent vraiment bien ni leur langue d'origine ni la langue de

[32] Jean-Paul Sartre, « Préface », in Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, *op. cit.*, p. 37.
[33] *Ibid.*, p. 40.
[34] Raphaël Confiant, *Eau de café*, *op. cit.*, p. 185.
[35] Ben Okri, *Un amour dangereux*, *op. cit.*, p. 127. *Dangerous Love*, *op. cit.*, p. 93 : « He felt that his powerlessness, and the powerlessness of all the people without voices, needed to be redeemed, to be transformed. »
[36] La notion d'« insécurité linguistique » a été introduite par Jean-Marie Klinkenberg. Voir « Insécurité linguistique et production littéraire. Le problème de la langue d'écriture dans les lettres francophones », in Michel Francard et al. (dir.), *L'insécurité linguistique dans les communautés francophones périphériques*, Louvain-la-Neuve, numéro spécial des Cahiers de l'Institut linguistique de Louvain, t. 19, n° 3-4, 1994, p. 71-80.
[37] Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, *op. cit.*, p. 27-28.

l'école[38]. Cet entre-deux langues mal vécu, cette hybridité sous sa face négative de désintégration identitaire, est souvent appelé « acculturation ».

Les écrivains, qui par définition ont surmonté – au moins partiellement – le danger du silence, restent toutefois souvent très sensibles à cette problématique. Ainsi, dans *Dangerous Love* de Ben Okri, Omovo ressent effectivement la menace du silence de l'entre-deux langues :

> « Les mots lui manquaient. Il y avait des choses qu'il voulait dire, des chansons pour rompre les charmes, des chansons que sa mère lui avait apprises, des chansons qui faisaient partie d'histoires racontées au clair de lune, au village. Il ne pouvait chanter de chanson en anglais. L'espace qu'emplissait le langage créait un nouveau vide. Il ne pouvait pas non plus les chanter dans sa langue. Ainsi il ne pouvait répondre aux êtres qu'il avait imaginés. Ils jaillissaient de lui, parlaient tous ensemble, hurlaient, se disputaient, mais aucun mot ne sortait de leur bouche. Ils avaient des gestes théâtraux, ils étaient passionnés, ils parlaient trois cent cinquante-six langues en même temps, et on ne les entendait pas. Le désir de les entendre, d'être entendu, le désir de parler et d'être compris dans une langue qui coulait naturellement, criait au plus profond de son être. Une voix disait : 'Tu as besoin d'une nouvelle langue pour qu'on t'entende.' »[39]

Maryse Condé, dans *La vie scélérate*, met en scène de manière exemplaire les troubles provoqués par cet état. Dans ce roman, Bébert, fils d'une ouvrière française et d'un exilé guadeloupéen qu'il n'a pas connu, ne parvient pas à savoir qui il est vraiment, trouble identitaire qui s'accompagne de troubles du langage, puisqu'il bégaye[40]. Ne parvenant pas à retrouver les traces de son origine, il quitte la maison de sa mère « sans même [lui] dire au revoir. […] Même pas un mot comme dans les films »[41] puis, quelques années plus tard, se suicide. Claude, la narratrice, elle aussi torturée par les mystères de son origine, à douze ans « savait à peine lire et écrire, écorchait pareillement trois langues »[42]. Envoyée dans une

---

[38] Les linguistes Tove Skutnabb-Kangas et Pertti Toukomaa utilisent alors le terme de « semilinguisme ». Voir *Teaching Migrant Children's Mother Tongue and Learning the Language of the Host Country in the Content of the Socio-Cultural Situation of the Migrant Family*, Tampere, University of Tampere, Research Reports, Unesco, 1976.

[39] Ben Okri, *Un amour dangereux*, *op. cit.*, p. 444. *Dangerous Love*, *op. cit.*, p. 339 : « Language failed him. There were things he wanted to say, songs that were breakers of spells, songs his mother had taught him, songs that were part of stories told under moonlight in the village. He couldn't sing the songs in English. The space that the language filled created a new emptiness. He couldn't sing them in his language either. And so he could not keep back the crowds he had imagined into being. The crowds welled up in him, talking all at once, shouting, arguing, but no words came from their mouths. Their gestures were dramatic, they were passionate, they spoke three hundred and fifty-six languages simultaneously, and were not heard. The yearning to hear them, to be heard, the desire to speak and to be understood in a language that flowed naturally, clamoured in his being. A voice within him said: 'You need a language to be heard.' »

[40] Maryse Condé, *La vie scélérate*, *op. cit.*, p. 174. L'écrivain haïtien Jean Métellus raconte dans *La parole prisonnière* l'histoire d'un père et de son fils tous deux affectés de bégaiement, un bégaiement dont Bernard Mouralis défend qu'on peut le lire comme une métaphore de la situation haïtienne bien que le roman ne se passe pas en Haïti (cf. Bernard Mouralis, « De quelle voix parle-t-on ? », in Daniel Delas et Danielle Deltel, *Voix nouvelles du roman africain*, *op. cit.*, p. 155-156.

[41] Maryse Condé, *La vie scélérate*, *op. cit.*, p. 318.

[42] *Ibid.*, p. 298.

école spécialisée, elle rencontre Aurélia Louis, la fille de Bébert dont elle ne connaissait pas l'existence et qui est devenue éducatrice. Cette dernière évoque son « adolescence-à-problèmes, sans mots et sans paroles »[43]. Cette rencontre permet aux deux jeunes filles de comparer leurs souvenirs, de compléter le récit de leur origine et redonne à Claude l'accès à la parole :

> « C'est ma rencontre non annoncée mais sûrement écrite quelque part avec Aurélia Louis, dans un triste cachot d'école spécialisée, qui m'a guérie, qui a débouché mes oreilles bouchées, dessoudé ma bouche soudée et fait fuser, haut et clair le chant de ma voix éteinte. »[44]

Ce retour à la parole prend toute sa dimension dans le projet d'écrire toute l'histoire de sa famille : « Il faudrait que je la raconte et ce serait mon monument aux morts à moi. »[45] Pour apprendre à parler, Claude aura dû faire le deuil de son origine. Un deuil possible uniquement après l'acte d'amour qui a consisté à vouloir connaître ceux dont l'existence avait été niée.

Dans *Nervous condition* de l'écrivaine zimbabwéenne Tsitsi Dangarembga, Nyasha, jeune fille shona élevée en Angleterre puis revenue en Rhodésie, se décrit elle-même comme « hybride ». Pourtant intelligente et capable de mettre en mots la complexité des rapports entre race et sexe, elle s'aperçoit qu'elle est en fait « sans voix », parce qu'on ne l'entend pas, parce qu'on ne l'écoute pas. Elle se réfugie alors dans l'anorexie, maladie qui lui permet d'exprimer son mal-être.

On retrouve ce lien entre impossibilité de s'exprimer et troubles physiques dans *Shame* de Salman Rushdie, roman dans lequel Sufiya Zinobia, idiote et muette à la suite d'une maladie cérébrale, exprime les hontes non ressenties de son époque en rougissant et en s'échauffant, crises qui atteignent au fur et à mesure des années des proportions de plus en plus effrayantes.

Dans *Solibo Magnifique* de Chamoiseau, le conteur Solibo voit son art de la langue perdre peu à peu de son prestige. Sa culture de l'oralité liée à la langue créole est en train de se faire éliminer par la culture dominante. Perdant peu à peu son audience, il se met alors lui aussi à développer un certain nombre de troubles :

> « Alors il s'adressa au seul qui pouvait le comprendre, et on le vit aller, les lèvres battant silence, en discussion avec lui-même. Il fut double, mais mal accordé : trop d'arrêts brusques, trop d'envolées au bras, trop d'hésitations aux carrefours pour choisir un

[43] *Ibid.*, p. 314.
[44] *Ibid.*, p. 308.
[45] *Ibid.*, p. 340.

> chemin. On lui entendit de ces rires qui sont des tragédies. On lui surprit de ces sourires sans âme où les yeux sont abîmes. »[46]

L'hybride est véritablement malade de la langue. Anxieux de ne pas être entendu, de ne pas être compris, il éprouve réellement cette « condition nerveuse » que l'on va voir affecter également l'écriture des auteurs.

Les entretiens avec des écrivains recourant à une autre langue que leur langue maternelle révèlent souvent de la difficulté qu'il y a à évoluer dans cet entre-deux langues. Il y a bien une « conscience linguistique malheureuse »[47]. Il n'est pas rare d'ailleurs que ces auteurs évoquent les tentatives avortées, les essais inachevés, enfants morts-nés sur le chemin de leur voix personnelle enfin trouvée. Si tout écrivain peut et devrait « être dans sa propre langue comme un étranger »[48], s'il doit pouvoir inventer sa langue, l'écrivain postcolonial vit cette exigence de façon extrême et nécessaire. Kourouma évoque ainsi la genèse des *Soleils des indépendances* :

> « Le problème que je me suis posé quand j'ai commencé à écrire comme tout le monde dans un français classique, c'est que je me suis aperçu que mon personnage n'arrivait pas à ressortir, à paraître dans toutes ses dimensions. C'est seulement quand je me suis mis à travailler le langage que je suis arrivé à le saisir dans sa totalité. Voilà comment j'ai été amené à écrire et à faire des recherches au point de vue du langage. En fait, je voulais être authentique. »[49]

Salman Rushdie évoquant son premier roman *Grimus* avoue ne pas vraiment s'y reconnaître : « Je me sens très éloigné de [*Grimus*], en grande partie parce que je n'aime pas la langue dans laquelle il est écrit. Le problème c'est d'entendre sa propre voix et je ne l'entends pas parce qu'à l'époque je ne l'avais pas trouvée. »[50]

Il faudrait aussi évoquer le cas de ces auteurs qui hésitent entre deux langues : Raphaël Confiant par exemple qui est passé du créole au français,

---

[46] Patrick Chamoiseau, *Solibo Magnifique*, *op. cit.*, p. 224.

[47] Jean-Marc Moura définit la « conscience linguistique » comme « la place de la langue dans la conscience des écrivains ». (Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, *op. cit.*, p. 42.

[48] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka, pour une littérature mineure*, *op. cit.*, p. 48.

[49] Ahmadou Kourouma in Lise Gauvin, *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, *op. cit.*, p. 154.

[50] Cité par Catherine Cundy, *Salman Rushdie*, *op. cit.*, p. 25 : « I feel very distant from [*Grimus*], mainly because I don't like the language it is written in. It's a question of hearing your own voice, and I don't hear it because I hadn't found it then. » Ma traduction. Voir également David Brooks, « Salman Rushdie », *Hélix*, n°19/20, 1984, p. 55-69, reproduit dans Michael Reader, *Conversations with Salman Rushdie*, *op. cit.*, p. 65 : « Ce qui me met le plus mal à l'aise avec ce livre, c'est une question de langue, parce que – comment dire? – je n'y reconnais pas ma voix, alors que dans les autres livres, si. » (« The thing I feel most uneasy about in it is to do with the language, because – what should I say? – I don't recognize my voice in it, whereas in the other books I do. » Ma traduction.)

Rachid Boudjedra qui navigue entre français et arabe, André Brink entre afrikaans et anglais. Pour surmonter la peur de ne pouvoir dire (pas bien, pas assez, etc.), les écrivains ont dû accepter la coexistence des deux langues. Cela peut effectivement se faire par des traductions, des allers-retours entre les deux comme pour les écrivains cités ci-dessus, mais cela peut aussi être par l'acceptation à l'intérieur de la langue d'écriture d'une autre langue, plus ou moins forte, plus ou moins présente. Une langue qui peut résolument modeler celle de l'écriture ou ne se deviner qu'à travers des traces, des échos. Il n'est de toute façon pas possible de faire l'impasse sur cette négociation. Lise Gauvin, qui a beaucoup travaillé sur le rapport des écrivains francophones à la langue française, utilise la notion de « surconscience linguistique ». D'après elle, en effet :

> « l'écrivain francophone est, à cause de sa situation particulière condamné à *penser la langue*. Amère et douce condamnation que celle-ci. La proximité des autres langues, la situation de diglossie sociale dans laquelle il se trouve le plus souvent immergé, une première déterritorialisation constituée par le passage de l'oral à l'écrit, et une autre, plus insidieuse, créée par des publics immédiats ou éloignés, séparés par des historicités et des acquis culturels et langagiers différents, sont autant de faits qui l'obligent à énoncer ce qu'on a appelé une 'stratégie du recours et du détour'. Stratégie qui prend les formes les plus diverses, de la transgression pure et simple à l'intégration, dans le cadre de la langue française, d'un procès de traduction ou d'un substrat venu d'une autre langue ; sans compter les tentatives de normalisation d'un certain vernaculaire ou encore la mise en place de systèmes astucieux de cohabitations de langues ou de niveaux de langues, qu'on désigne habituellement sous le nom de plurilinguisme ou d'hétérolinguisme textuel. »[51]

Et pour « penser la langue », il faut d'abord savoir considérer la parole avec méfiance.

1.3. Faire du silence une ressource de la parole

À travers l'épreuve du silence, le sujet postcolonial découvre toute la puissance des mots, y compris leur puissance mortifère. Le dominé que l'on ne laisse pas s'exprimer, qui ne peut plus se dire, n'aura pour écho de lui-même que ce que l'on dit de lui. De sujet, il devient objet. Mais l'objet doté d'une conscience ne peut que constater le décalage entre les mots qui le disent et ce qu'il sait être. Il va donc apprendre tout le mal, toute la réduction, toute l'injustice dont est capable la parole.

Le danger illusoire des mots est un thème qui parcourt toute l'œuvre de Ben Okri. Il l'a évoqué de la manière la plus directe dans un court essai intitulé

[51] Lise Gauvin, *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, *op. cit.*, p. 8.

« Beyond words » et dans lequel il fait la liste des violences dont sont capables les mots :

> « Parfois il me semble que nos jours sont empoisonnés par trop de mots. Mots prononcés et non pensés. Mots prononcés et pensés. Mots divorcés de l'émotion. Mots blessants. Mots dissimulateurs. Mots réducteurs. Mots morts. […] Nous avons l'air de penser que les mots ne sont pas réels. Un coup sur la tête peut s'oublier, mais une remarque blessante grandit avec l'esprit. Mais il est aussi possible que nous ne sachions trop bien le terrible pouvoir des mots – et que pour cette raison nous les usions avec une cruauté si meurtrière et si précise. »[52]

Pour Ben Okri, si le langage est adapté à un certain nombre de choses, il peut aussi être mal employé et se révéler dangereux. En voulant enfermer des événements complexes, le nom les réduit, les enferme, au point qu'il serait parfois préférable de garder le silence. Okri rejoint là encore Wittgenstein, qui dans son *Tractatus Logico-Philosophicus*, écrit : « Sur ce dont on ne peut parler, il faut garder le silence »[53]. Dans *Songs of Enchantment* la mère d'Azaro lui raconte une histoire mettant en scène le lien entre langage et violence :

> « Il y a bien longtemps […] les hommes étaient heureux et vivaient pour toujours. Ils ne connaissaient pas la mort. […] Les hommes comprenaient tout. Ils n'avaient pas de langue en tant que telle. Ils pouvaient communiquer par la pensée avec les arbres et les animaux tout comme entre eux. Il n'y avait pas de guerres. […] Puis un jour, un arc-en-ciel apparut sur la terre. Il était très beau. Là où il touchait le sol, la terre se transformait en or. Alors un jeune homme dit : 'J'ai vu l'arc-en-ciel en premier. Il est à moi.' Les hommes commencèrent à se disputer. Ils se battirent. »[54]

La première parole est donc un acte d'appropriation et entraîne guerres et violences. Peu à peu les hommes perdent également la capacité de communiquer avec les arbres et les animaux. Ils ne se comprennent plus entre eux. Le silence était gardien de la paix et de la liberté, le langage inaugure une ère de violence. Pour Robert Fraser, c'est surtout dans le lien entre nommer et s'approprier que réside la violence du langage : « J'ai vu l'arc-en ciel en premier. Il est à moi. » On

---

[52] Ben Okri, *A Way of Being Free*, *op. cit.*, p. 88-89 : « It sometimes seems to me that our days are poisoned with too many words. Words said and not meant. Words said and meant. Words divorced from feeling. Wounding words. Words that conceal. Words that reduce. Dead words. […] We seem to think that words aren't things. A bump on the head may pass away, but a cutting remark grows with the mind. But then it is possible that we know all too well the awesome power of words – which is why we use them with such deadly and accurate cruelty. » Ma traduction.

[53] Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, *op. cit.*, « proposition n° 7 », p. 112.

[54] Ben Okri, *Songs of Enchantment*, *op. cit.*, p. 74-75 : « Once upon a time […] human beings were happy and they live for ever. They did not know death. […] Human beings understood everything. They had no language as such. With their thoughts they could talk to tree and animals and to one another. There were no wars. […] Then one day a rainbow appeared on the earth. It was very beautiful. Where it touched, the earth turned into gold. Then a young man said: 'I saw the rainbow first. It is mine.' The men began to argue. They thought. » Ma traduction.

rejoint l'histoire de Laetitia dans *Moi, Tituba sorcière…* : on ignore le nom d'origine de l'esclave, elle n'est nommée que lorsqu'elle devient la possession d'un maître.

Par ailleurs pour celui qui n'apparaît dans le monde qu'en tant qu'objet de perception, stigmatisé par son apparence, ses attitudes, sa différence, pour le déshumanisé que l'on méprise, les mots seront souvent les insultes, les paroles blessantes. Dans *The God of Small Things*, par exemple, les jumeaux Estha et Rahel font, très jeunes, l'épreuve des violences du langage. En effet, c'est par un mot arraché, un « oui » mensonger, qu'Estha condamne définitivement Velutha. Au-delà des coups, c'est une parole qui le met à mort, puisqu'elle justifie la violence physique.

Face à cette découverte et de toute façon enfermé dans le silence, le dominé peut alors réfléchir au potentiel de subversion du silence, aux forces cachées dans le non-dit. Les littératures de l'hybridité revendiquent pour héritage toute cette réflexion sur les pouvoirs du silence. Le silence sera alors souvent présenté dans toutes ses ambiguïtés, à la fois signe de la mort et abri pour la survie, condamnation et arme de libération.

1.4. Le silence comme refuge

Le silence, en marquant un certain désengagement, peut aussi se révéler une protection. Pour Judith Bartok (*Histoire de la femme cannibale*), le symptôme de la perte de la parole est aussi une façon de se protéger. C'est la même chose pour Estha (*The God of Small Things*) qui lui aussi se retire du monde en renonçant au langage. Son enfance a été marquée par les violences du langage, « l'arme quotidienne, insidieuse et très efficace, d'innombrables petits crimes » selon les mots de Nathalie Sarraute[55] ; les insultes de Baby Kochamma, mais surtout les dénonciations mensongères arrachées pour condamner Velutha, lui ont appris à se méfier des mots. Il renonce alors à parler, sans pour autant que son silence incarne une quelconque révolte :

> « Et pourtant le silence d'Estha n'était jamais gênant. Jamais pesant. Jamais bruyant. Rien d'un silence accusateur, contestataire ; bien plutôt une sorte d'estivation, de léthargie, comme le pendant dans le domaine psychologique de ce que font les dipneustes pour

[55] Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon. Essai sur le roman*, Paris, Gallimard, 1956, p. 122.

> survivre à la saison sèche, sauf que, pour Estha, la saison sèche semblait s'étendre toute l'année. »[56]

Il s'agit plutôt d'une sorte de coma anesthésiant, son silence se muant peu à peu en oubli, comme par contamination devenant silence de la mémoire et du monde :

> « Il [ce grand calme] projetait insidieusement ses tentacules, progressant centimètre par centimètre dans le relief de son cerveau, aspirant les creux et les bosses de sa mémoire, délogeant les vieilles phrases, les escamotant avant qu'elles ne parviennent jusqu'à ses lèvres. Il déshabillait ses pensées des mots qui auraient pu les décrire pour les laisser nues, comme écorchées. Innommées, engourdies. Peut-être inexistantes pour l'observateur extérieur. Lentement, au fil des années, Estha se retira du monde. Il se fit peu à peu à cette pieuvre encombrante qui crachait sur son passé le noir de son encre. Peu à peu les raisons de son silence s'effacèrent, s'engloutirent au creux des plis apaisants de sa seule existence. »[57]

Seul le retour à Ayemenem de Rahel, sa sœur jumelle, avec qui, enfant, il pouvait communiquer sans paroles, introduit le trouble dans sa « bulle de silence » : « Le monde si longtemps fermé dehors, se précipita d'un coup dedans, et maintenant à cause du bruit, Estha n'arrivait plus à s'entendre. »[58]

Sur un ton beaucoup plus léger, Chamoiseau fait également allusion aux vertus protectrices du silence. Dans *Solibo Magnifique*, le brigadier-chef Bouaffesse, reconnu par une maîtresse qu'il préférerait oublier, cherche à éviter un incident : « Donc, il ne dit mot, tant il est vrai qu'en certaines circonstances, comme en d'autres, le silence se rectifie mieux qu'une parole imbécile. »[59] Dans *Half a Life* de V.S. Naipaul, le père de Willie Chandran raconte comment, dans les années 1930, soupçonné de corruption, il se réfugie dans un temple et fait vœu de silence afin d'éviter d'être interrogé. Ce choix, loin d'être lié à une quelconque vocation spirituelle n'est qu'un moyen de se protéger, mais par une ironie du hasard, la situation se renverse. L'écrivain Somerset Maugham, en voyage en

---

[56] Arundhati Roy, *Le dieu des petits riens*, *op. cit.*, p. 27. *The God of Small Things*, *op. cit.*, p. 10 : « Yet Estha's silence was never awkward. Never intrusive. Never noisy. It wasn't an accusing, protesting silence as much as a sort of aestivation, a dormancy, the psychological equivalent of what lungfish do to get themselves through the dry season, except that in Estha's case the dry season looked as though it would last forever. »

[57] *Ibid.*, p. 29. *GST*, p. 11-12 : « It reached out of his head and enfolded him in its swampy arms. It rocked him to the rhythm of an ancient, fœtal heartbeat. It sent its stealthy, suckered tentacles inching along the insides of his skull, hoovering the knolls and dells of his memory, dislodging old sentences, whisking them off the rip of his tongue. It stripped his thoughts of the words that described them and left them pared and naked. Unspeakable. Numb. And to an observer therefore, perhaps barely there. Slowly, over the years, Estha withdrew from the world. He grew accustomed to the uneasy octopus that lived inside him and squirted its inky tranquillizer on his past. Gradually the reason for his silence was hidden away, entombed somewhere deep in the soothing folds of the fact of it. »

[58] *Ibid.*, p. 33. *GST*, p. 15 : « The world, locked out for years, suddenly flooded in, and now Estha couldn't hear himself for the noise. »

[59] Patrick Chamoiseau, *Solibo Magnifique*, *op. cit.*, p. 59.

Inde, vient visiter le temple où le faux saint se réfugie. Impressionné par le vœu de silence qu'il prend pour un signe de sainteté, l'écrivain publie dans un de ses livres quelques pages à son sujet. Devenant peu à peu célèbre à cause de ces pages, le père de Willie n'a alors pas d'autre choix que de continuer à jouer son rôle. Mais si les mots écrits sur un papier pour Somerset Maugham – « À l'intérieur de mon silence, je me sens tout à fait libre. C'est une forme de bonheur » – n'ont d'abord été qu'un jeu, ils deviennent peu à peu réalité. Le refuge opportuniste devient un refuge spirituel.

Mais à examiner tous ces exemples, on se rend compte de la fragilité et de l'illusion d'un tel refuge. Quand le silence n'est qu'une fuite devant les événements, il est représenté comme une faiblesse et l'objectif est finalement toujours de retrouver la parole. Même le vœu apparemment accepté du père de Willie n'est qu'une mascarade. On verra également que certains silences peuvent prendre la forme de véritables oppositions. Dans les littératures postcoloniales, l'aspect politique est en effet toujours très présent.

1.5. Potentiel subversif du silence

Dans *L'esclave vieil homme et le molosse* de Chamoiseau, l'esclave est « amateur de silence » « sa parole se conserve plus rare (et de sens autant inaccessible) qu'un écho de falaise »[60]. Et lorsque, le poursuivant, le maître se souvient de ce que l'esclave avait représenté pour lui, il voit « un visage de *papaye et d'ennui*, une grande ombre *insonore* à moitié hors du monde, une grande bête silencieuse. »[61] Il lui devient clair alors que ce silence, d'abord conséquence de la déshumanisation, incarnait aussi une forme de refus, une résistance subtile à l'esclavage. Le silence est peut-être proche de la mort, de la disparition, mais en même temps il représente une menace. À quoi pense celui qui ne dit rien ? Que cache-t-il ? Les mots qu'il garde en lui ne risquent-ils pas de se transformer en tempête ? Le silence fait la place à l'imagination, tant que les choses ne sont pas dites, le pire est toujours possible. Dans *Écrire en pays dominé*, Chamoiseau évoque cette suspension du silence qui peut à tout moment se transformer : « Ce silence du nègre marron n'est pas un désespoir, il glane le

[60] Patrick Chamoiseau, *L'esclave vieil homme et le molosse*, *op. cit.*, p. 17-18.
[61] *Ibid.*, p. 107. On reconnaît là les mots souvent cités de Saint-John Perse qui, dans *Éloges*, décrit les esclaves du domaine familial de la sorte : « j'ai mémoire des faces insonores, couleur de papaye et d'ennui, qui s'arrêtaient derrière nos chaises comme des astres morts. » (*Éloges* suivi de *La gloire des rois, Anabase, Exil*, Paris, Gallimard, 1960, p. 35)

refus certes, il effeuille une absence oui, mais se nourrit surtout de la mise en suspens des anciennes certitudes. Comme un muscle ramassé qui implore longuement : Mais où bondir ? »[62] Le grand-père de Marie-Sophie Laborieux dans *Texaco* vit peut-être dans un silence de cette sorte. Il n'est pas un nègre marron, vit sur la plantation et attire l'attention à cause de son mutisme :

> « Seule inquiétude : il ne riait à aucune heure mais souriait aux oiseaux observés à loisir. Et si on lui mandait une parole (car on le sentait un brin spécial), il se levait du pas de sa case en murmurant une messe basse, inaudible toujours. Certains y percevaient des formules de puissance auxquelles se soumettaient on ne sait quels loas. »[63]

À cause de son silence, dont ne s'échappent que des murmures, on lui prête des pouvoirs magiques, à tel point que le propriétaire du domaine le fait jeter au cachot où il finit par mourir. Dans *Histoire de la femme cannibale* de Maryse Condé, le plus effrayant, le plus intriguant dans l'histoire de Fiéla, c'est qu'une fois arrêtée, elle refuse de dire un seul mot.[64] Dans sa monographie sur Ben Okri, Robert Fraser envisage également le potentiel menaçant du silence. Analysant *The Landscapes within* (par la suite retravaillé par l'auteur et publié sous le titre *Dangerous Love*), il montre à quel point le silence est un thème important. Omovo choisit en effet souvent cette attitude face aux réactions de ceux qui l'entourent, face aux évènements qu'il ne maîtrise pas, au point parfois de paraître désengagé. Mais pour Robert Fraser, cette attitude, quelque ambiguë qu'elle soit, possède un potentiel subversif :

> « *The Landscapes within* est un livre qui reflète ce que l'on pourrait appeler le caractère subversif de la retenue. La société se méfie d'Omovo parce qu'il est réservé et peint ce qu'il voit. Le récit est lui aussi, de manière générale, assez réservé. Lui aussi décrit ce qu'il voit. Si l'œuvre a un message, c'est celui-ci : le danger – et la responsabilité qu'il entretient – d'une vigilance si peu démonstrative et indépendante. »[65]

L'hybride tente d'intégrer l'expérience du silence à sa parole, d'habiter sa voix de ce qui ne peut être dit, de ce qui n'a pas pu l'être, de la force qui émane toujours du non-dit. Le silence de l'hybride est une manière de témoigner d'un certain

[62] Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, *op. cit.*, p. 147.
[63] Patrick Chamoiseau, *Texaco*, *op. cit.*, p. 51.
[64] Dans sa pièce de théâtre *Le silence* (Paris, Mercure de France, 1964), Nathalie Sarraute a bien montré comment le silence inexpliqué peut être source d'angoisse pour les autres, comment il peut les pousser jusque dans leurs derniers retranchements.
[65] Robert Fraser, *Ben Okri*, *op. cit.*, p. 35-36 : « *The Landscapes within* is a book that reflects what one might call the subversiveness of reticence. Society disapproves of Omovo because he is quiet and paints what he sees. The narrative of the novel too is quiet in its overall manner. It too relates what it observes. In so far as the work has a message, that is it: the menace – and the sustained responsibility – of such self-contained, undemonstrative watchfulness. » Ma traduction.

échec de la relation à l'autre. Dans la rencontre avec l'autre, le silence peut être l'expression d'un refus de communiquer, mais aussi d'un refus de la situation de communication. Quand le dialogue est faussé parce qu'il y a déséquilibre, choisir le silence peut aussi être une manière de refuser la situation de départ. Le roman, qui est la preuve que le silence absolu n'a pas été choisi, tente de garder les traces d'un certain silence pour rappeler que l'hybride est un dialogue de l'impossible, pris dans une tension absolue.

« Raconter ne va pas de soi »[66]

« [L]e 'je' n'était déjà qu'un Qui ? une infinité de Qui ? »[67]

2. Une parole sans garantie

Dans cet univers brouillé, comment être sûr de soi-même ? Comment être sûr aussi de ce qui est dit, de ce qui est raconté ? L'hybride lui-même, prenant la parole, semble se demander « mais qui parle ici ? » Un peu comme Balthazar dans *Biblique des derniers gestes*, il semble ne plus être certain de sa propre existence, de sa propre consistance : « plus souvent que rarement, et même devant ma glace, je ne suis pas très sûr d'exister pour de bon. »[68] Comment s'étonner alors que les romans postcoloniaux portent si souvent la trace de cette incertitude ? Car en effet, il n'est pas rare que la voix narrative s'avère inconsistante, soit parce qu'elle n'est pas fiable, soit parce qu'elle se brouille, soit parce qu'elle paraît détachée de tout énonciateur.

2.1. Une narration à laquelle on ne peut faire confiance

L'hybride a la langue bifide. Comment pourrait-il être fiable puisqu'il n'appartient jamais tout à fait à aucun groupe ? Rosélie dans *Histoire de la femme cannibale* s'interroge sur son identité en ces termes : « Mais qui suis-je ? Quelle bête, quel poisson carnivore ? Mes dents sont aiguës, ma langue bifide. »[69] En somme, dangereuse, menteuse. Le narrateur de *Shame* de Salman Rushdie, évoque aussi le soupçon qui pèse sur l'hybride : « en parlant de nous avec votre langue fourchue, que pouvez-vous dire d'autre que des mensonges ? »[70] Dans *Half a Life* de Naipaul, Willie découvre en Angleterre qu'il peut « dans les limites du raisonnable, se réinventer, réinventer son passé et ses origines »[71] et, par de petits mensonges, des allusions et des omissions, tente de modifier son image.

[66] Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 561.
[67] Maurice Blanchot, *Le dernier homme*, Paris, Gallimard, 1957, p. 23.
[68] Patrick Chamoiseau, *Biblique des derniers gestes*, *op. cit.*, p. 623.
[69] Maryse Condé, *Histoire de la femme cannibale*, *op. cit.*, p. 159.
[70] Salman Rushdie, *La honte*, *op. cit.*, p. 31. *Shame*, *op. cit.*, p. 28 : « speaking about us in your forked tongue, what can you tell but lies? »
[71] V.S. Naipaul, *La moitié d'une vie*, *op. cit.*, p. 69. *Half a Life*, *op. cit.*, p. 60 : « He could, within reason, re-make himself and his past and his ancestry. »

Comment alors lui faire confiance ? Et lui-même comment peut-il se faire confiance ? S'il est double, multiple, s'il est sans repères, sa parole ne risque-t-elle pas d'être insensée ? Après tout, on a déjà vu que la folie le guette.

Toute cette incertitude de l'hybride s'inscrit par ailleurs dans un contexte plus vaste d'interrogation des absolus et des discours. En effet, tout le XX^{ème} siècle a été marqué par ce que Lyotard appelle la « fin des grands récits ». Sur le plan littéraire, cela s'est traduit entre autres effectivement par tout un travail de sape des autorités narratives. Songeons au *Meurtre de Roger Ackroyd* d'Agatha Christie, dans lequel toute l'astuce qui empêche le lecteur de deviner qui est le meurtrier repose sur le fait qu'il s'agit justement du narrateur, personnage jugé *a priori* objectif et disant la vérité. Ou bien à cette nouvelle de Borges, « La forme de l'épée », dans laquelle un personnage raconte l'histoire de la trahison infamante qui lui a valu la cicatrice qu'il porte au visage. Dans les dernières lignes de la nouvelle, le lecteur découvre que celui qu'il a cru victime de la trahison en était en fait l'auteur.[72] Sur cette question de la narration peu fiable, les auteurs postcoloniaux rejoignent en fait toute la problématique de la post-modernité. Tout récit est marqué du soupçon, aucune parole ne peut plus se prétendre totalisante. Ces problématiques ne sont pas étrangères au monde postcolonial. En effet pour les peuples colonisés, la fin des grands récits signifie aussi la fin des prétentions de l'Occident à l'universalisme. Il y a là un terrain spécifique à explorer. Ceci ajouté au doute existentiel d'une nature sans repères et l'on conçoit que les romans postcoloniaux soient le lieu de réflexions sur les discours et leur fiabilité.

Dans de nombreux romans postcoloniaux, l'*ethos* des narrateurs est sérieusement mis à mal. Saleem dans *Midnight's Children* avoue à plusieurs reprises se tromper, ne plus savoir, avoir des doutes sur l'enchaînement des événements. Par ailleurs, les capacités de Saleem à décrire des événements auxquels il n'a pas assisté ou dont il ne saurait se souvenir en raison de son jeune âge permettent assez vite de douter de sa fiabilité. De même, un certain nombre d'incohérences non soulignées par le narrateur, mais que le lecteur peut en fonction de sa perspicacité relever ou non, ajoutent encore au discrédit de la voix narrative.[73] Dans le chapitre douze intitulé « Radio Inde », prenant conscience

[72] Jorge Luis Borges, « La forme de l'épée », *Fictions*, traduit de l'espagnol par Paul Verdevoye, Nestor Ibarra et Roger Caillois, Paris, Gallimard, 1951, rééd. « Folio », 1974, p. 119-125. [*Ficciones*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1944, édition augmentée 1956.]

[73] Voir Salman Rushdie, « 'Errata': or, Unreliable narration in *Midnight's Children* », *Imaginary Homelands*, *op. cit.*, p. 22-25.

d'une incohérence, Saleem s'interroge sur la crédibilité de l'ensemble de son travail :

> « Relisant ce que j'ai écrit, j'ai découvert une erreur de chronologie. L'assassinat de Mahatma Ghandi a eu lieu, dans les pages qui précèdent à une mauvaise date. Mais maintenant, je suis incapable de dire quel aurait dû être le déroulement exact des faits ; dans mon Inde, Ghandi continuera à mourir à la mauvaise date. Est-ce qu'une seule erreur invalide l'édifice tout entier ? […] Aujourd'hui, dans ma confusion, je ne peux juger. Je devrai laisser cela aux autres. »[74]

Dans un article de *Imaginary Homelands*, Salman Rushdie s'est expliqué sur les mensonges et les erreurs de Saleem :

> « L'Histoire est toujours ambiguë. les faits sont difficiles à établir et il est possible de leur donner de multiples significations. La réalité se construit sur nos préjugés, nos fausses représentations et notre ignorance tout autant que sur notre perspicacité et notre connaissance. La lecture de la narration peu fiable de Saleem pourrait être, il me semble, une analogie utile pour la manière dont chacun d'entre nous tente chaque jour de 'lire' le monde. »[75]

Les « erreurs » de scénario comme celles que l'on trouve dans *The Satanic Verses* et *Fury*[76] sont aussi à voir comme des manières de mettre en danger la fiabilité du récit. Dans *Satanic Verses*, la formule « Il était une fois – *il était et il n'était pas*, comme disent les anciens contes, *c'est arrivé et ce n'est jamais arrivé* »[77] qui revient à plusieurs reprises rappelle le sens du projet esthétique de Rushdie : s'appuyer sur les contradictions pour élever l'incertitude en principe supérieur. Que croire si le narrateur se contredit lui-même et ce en toute conscience ? Bien que la question de la fiabilité de la narration ait souvent été étudiée surtout à propos de *Midnight's Children*, il me semble que Rushdie va bien plus loin avec *The Satanic Verses*. En effet, en plus des aspects évoqués ci-dessus (« erreurs de scénario » et introduction contradictoire), la narration de ce roman très polémique s'avère particulièrement déroutante, puisque le diable lui-

[74] Salman Rushdie, *Les enfants de minuit*, *op. cit.*, p. 244. *Midnight's Children*, *op. cit.*, p. 166 : « Re-reading my work, I have discovered an error in chronology. The assassination of Mahatma Gandhi occurs, in these pages, on the wrong date. But I cannot say, now, what the actual sequence of events might have been; in my India, Gandhi will continue to die at the wrong time. Does one error invalidate the entire fabric? [...] Today, in my confusion, I can't judge. I'll have to leave it to others. »

[75] Salman Rushdie, *Imaginary Homelands*, *op. cit.*, p. 25 : « History is always ambiguous. Facts are hard to establish, and capable of being given many meanings. Reality is built on our prejudices, misconceptions and ignorance as well as on our perceptiveness and knowledge. The reading of Saleem's unreliable narration might be, I believed, a useful analogy for the way in which we all, every day, attempt to 'read' the world. » Ma traduction.

[76] Voir dans le chapitre 3, la partie 1 « Contradictions », p. 224-239.

[77] Salman Rushdie, *Les versets sataniques*, *op. cit.*, p. 47. *The Satanic Verses*, *op. cit.*, p. 35 : « Once upon a time – *it was and it was not so*, as the old stories used to say, *it happened and it never did* » En italiques dans le texte.

même semble prendre la parole à plusieurs reprises. Parfois cette prise de parole est facilement identifiable : « Les voies de Dieu sont insondables disent les hommes. Pas étonnant, alors, que les femmes se soient adressées à moi. »[78]. Parfois, elle est moins évidente. Quoi qu'il en soit, le lecteur est sans cesse confronté à la possibilité que la voix narrative soit en fait une voix satanique.

Dans *Texaco*, Marie-Sophie annonce, elle, de façon tout à fait décomplexée les libertés qu'elle a pu prendre avec la réalité : « Et si ce n'est pas comme ça, ça n'a pas d'importance. »[79] La leçon de son père Esternome se veut d'ailleurs aussi une mise en garde au lecteur : « Dans ce que je te dis là, il y a le presque vrai, et le parfois vrai, et le vrai à moitié. […] Et puis, Sophie, il ne faut pas avoir peur de mentir si tu veux savoir. »[80] *Biblique des derniers gestes*, comme on l'a déjà évoqué, entreprend toute une réflexion sur les incertitudes de la transmission, puisque le marqueur de paroles pour recréer la biographie de Balthazar se fonde sur des gestes, des tressaillements, des témoignages divers, des archives et sa propre imagination. En ce qui concerne les témoins qu'il ne nomme d'ailleurs pas toujours, il admet que tous ne sont pas dignes de confiance : « Les témoignages là-dessus ne sont pas très précis. Ni très fiables. »[81] Par ailleurs le fait que le marqueur de paroles s'appelle effectivement Patrick Chamoiseau perturbe les frontières du récit, jouant sur l'opposition entre témoignage et fiction.

À travers ces narrations incertaines, les auteurs tentent de montrer que la vérité n'est jamais assurée, parce qu'elle est toujours médiatisée par une conscience subjective. Si le regard de Saleem sur l'Histoire est très personnel, n'est-ce pas le cas pour tout historien ? Et si les récits de Marie-Sophie et d'Esternome ne respectent pas la « vérité » des enchaînements événementiels, n'est-ce pas pour coller à une vision juste plutôt qu'à la réalité ?[82] Car au fond, la « réalité » n'est jamais que la version proposée par ceux qui ont le pouvoir. On le voit bien dans *Solibo Magnifique* ou « réalité du pouvoir » et « réalité du trottoir » se confrontent. La première, celle du brigadier Bouaffesse et de l'inspecteur Pilon, dévoile toute son arrogance dès l'établissement de la liste des témoins de la mort de Solibo :

---

[78] *Ibid.*, p. 111. *SV*, p. 95 : « He moves in mysterious ways: men say. Small wonder, then, that women have turned to me. »
[79] Patrick Chamoiseau, *Texaco*, *op. cit.*, p. 41.
[80] *Ibid.*, p. 160.
[81] Patrick Chamoiseau, *Biblique des derniers gestes*, *op. cit.*, p. 798.
[82] Une vision « juste », comme le montre l'histoire de l'art, peut nécessiter des raccourcis, des déformations, afin par exemple de rendre la perspective.

> « — Eloi *Apollon*, surnommé Sucette, se disant tambourinier de cricracks, en réalité sans profession, sans domicile fixe.
> — Le surnommé *Bête-Longue* (des recherches concernant l'état civil de cet individu sont en cours), se disant marin-pêcheur, très certainement sans profession, demeurant à Texaco, près de la fontaine. »[83]

La liste continue selon le même principe qui consiste à « rectifier » les états-civils et à dénoncer comme sans profession la plupart des interrogés. Face à cela la version de Congo et des autres spectateurs qui se présentent sous leur nom d'usage, décrivent leurs activités concrètes et surtout prétendent que le conteur est mort d'une « égorgette de la parole », cette version-là refuse tout transparence, toute réduction. Car qu'est-ce qu'une « égorgette de la parole » ? Le lecteur ne le saura jamais vraiment. Reste un halo d'imaginaire autour de ces mots, une vérité mystérieuse que les mots ne peuvent tout à fait dévoiler.

Dans *La vie scélérate* de Maryse Condé, Claude, la narratrice, avoue parfois aussi de petits arrangements avec la réalité. Ainsi, après avoir reproduit une lettre que son grand-père aurait écrite à Marcus Garvey, elle avoue : « Je ne possède pas le texte de cette lettre, mais je peux aisément l'imaginer. »[84] Dans *En attendant le bonheur*, Véronica (qui régulièrement prend la parole) se laisse aussi à imaginer certains détails :

> « Lui, quelle enfance ! Oh, je peux imaginer. Mon père est commis. Ma mère est la deuxième femme du père ; elle a déjà été mariée une fois auparavant et a divorcé. Elle a eu quatre enfants de son premier mariage dont un seul est vivant et qui vit chez son père. […] Un jour le neveu du père qui a été élevé avec le père par le grand-frère du père et qui est comptable vient et dit : 'Donne-moi cet enfant !' C'est lui qui me fait entrer à l'école. »[85]

Par ailleurs dans ce roman, on constate une méfiance certaine à l'égard du langage, des clichés qui s'y incrustent et s'y dissimulent. Véronica passe son temps à se surveiller, à examiner les mots qu'elle emploie pour vérifier s'ils sont bien adéquats : « Birame III se glisse dans la pièce. Ils ont une façon silencieuse de se déplacer. Attention aux clichés ! Mais non. Ils *se déplacent ainsi*. »[86] Il arrive en effet fréquemment que la narratrice se reprenne, comme si parfois les mots lui échappaient malgré elle : « J'ai cherché mon salut là où il ne le fallait pas. Parmi les assassins. Allons, pas de grands mots ! Toujours ce goût du drame. »[87] Peut-

[83] Patrick Chamoiseau, *Solibo Magnifique*, *op. cit.*, p. 30. C'est moi qui souligne.
[84] Maryse Condé, *La vie scélérate*, *op. cit.*, p. 124.
[85] Maryse Condé, *En attendant le bonheur*, *op. cit.*, p. 29.
[86] *Ibid.*, p. 37.
[87] *Ibid.*, p. 244.

être ces hésitations de la narratrice dans le premier roman de l'auteure (cité ici dans sa version remaniée) portent-elles témoignages d'une conscience de l'incertain et du danger de la parole.

Dans *Desirada*, la vie de Marie-Noëlle est racontée depuis sa naissance à travers les souvenirs imaginaires de la protagoniste. Ranélise a tellement raconté à Marie-Noëlle sa naissance, « qu'elle croyait y avoir joué un rôle »[88]. « Le deuxième souvenir imaginaire de Marie-Noëlle, c'était celui de son baptême »[89] peut-on lire un peu plus loin. D'ailleurs, Marie-Noëlle semble même se souvenir de ses émotions à ce moment-là :

> « Marie-Noëlle ne s'occupait ni de l'homélie du prêtre ni des bonnes résolutions que son parrain et sa marraine prenaient à son intention. Elle ne pouvait détacher son regard de l'image céleste de l'archange Gabriel, en cape bleue, les ailes grandes ouvertes, un bouquet de fleurs de lys à la main. Autour d'elle les autres bébés piaillaient ou suçotaient du sel. Elle, absorbée par sa vision, se sentait infiniment supérieure. Ranélise ne l'avait-elle pas proclamée le plus merveilleux enfant sur la terre ? »[90]

En plus du soupçon naturel que peuvent éveiller les souvenirs d'un nouveau-né, le lecteur comprend assez vite qu'il devra douter de ce récit conté certes par un narrateur impersonnel mais qui semble tout voir à travers les yeux de Marie-Noëlle. En effet, Marie-Noëlle âgée de dix ans se souvient aussi d'être arrivée à Paris un 1er novembre sous la neige. Fait dont le caractère improbable est souligné par la voix narrative : « Il neige rarement à Paris. Et pas le 1er novembre. En tous les cas, il tombait dans le souvenir de Marie-Noëlle de gros flocons. »[91] Sans que les narratrices de Maryse Condé ne soient véritablement menteuses, elles ne cachent pas non plus le rôle de l'imagination dans leur récit. Il n'y a pas de prétention à une vérité absolue. Par ailleurs, le caractère souvent peu sympathique, plein de doutes et d'ambiguïtés de ces narratrices ne fait qu'augmenter le doute quant à leur fiabilité. Dans *Traversée de la mangrove*, la mort de Francis Sancher est réfractée dans les récits de plusieurs personnages. Les versions se complètent autant qu'elles se contredisent, ce à quoi s'ajoute une référence fréquente au peu de fiabilité des témoignages de manière générale : « je le répète, les gens disent n'importe quoi. »[92]

Dans ses romans, Kourouma présente plusieurs personnages qui lui permettent d'élaborer une réflexion sur l'art de raconter et par extension sur l'art

[88] Maryse Condé, *Desirada*, *op. cit.*, p. 13.
[89] *Ibid.*, p. 17.
[90] *Ibid.*, p. 18.
[91] *Ibid.*, p. 35.
[92] Maryse Condé, *Traversée de la mangrove*, *op. cit.*, p. 44.

du roman : dans *Monnè, outrages et défis* on retiendra surtout les figures du griot et de l'interprète, dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, celles du *sora* Bingo et de son répondeur Tiécoura, dans *Allah n'est pas obligé*, celle de Birahima. L'étude de ces personnages, de leurs caractéristiques et de leurs positions quant à « l'art de dire », permet de relever un certain nombre de caractéristiques. Bien que ces personnages incarnent des fonctions tout à fait différentes et bien qu'ils ne disposent pas d'un statut comparable, l'*ars poetica* définie par leur pratique n'est pas sans montrer une certaine cohérence, cohérence que l'on ne peut justifier que par le lien à la vision de l'auteur. Ainsi, il apparaît que tous ces personnages défendent une narration duplice, parfois mensongère et en tout cas ambiguë. S'il est difficile de trouver dans *Les soleils des indépendances* un personnage emblématique qui puisse servir la parole de l'auteur, la figure secondaire du griot Diamourou est néanmoins intéressante. Diamourou en effet est un griot dont le prestige est incontesté et qui se montre effectivement à la hauteur de son rôle. Il apparaît comme un sage, un homme admirable et respectable. Pourtant lorsqu'il explique les raisons de sa réussite sociale et matérielle, il avoue devoir sa survie à des compromissions : bien qu'il ait été un adversaire farouche de la colonisation, il a laissé un commandant blanc s'emparer par la force de sa fille et lui faire deux enfants. La protection du commandant d'abord lui a permis de passer la période coloniale sans trop d'ennui. Puis, la richesse accumulée par sa fille et les postes importants obtenus par ses petits-enfants mulâtres éduqués dans des écoles coloniales lui ont assuré une vie confortable au moment des indépendances. Alors même qu'il critique violemment les nouveaux pouvoirs issus des indépendances, il vit des largesses de ceux qui y participent (« L'un [de ses petits-enfants] est gouverneur de province, secrétaire général et député-maire, l'autre médecin, ambassadeur et directeur de quelque chose dont [il] ne retien[t] jamais le nom »[93]).

Dans *Monnè, outrages et défis*, non seulement la voix narrative est extrêmement complexe, mais on relève quelques incohérences qui ne sont pas sans évoquer les « erreurs de scénario » de Rushdie. Ainsi, comme le remarque Michel Hausser[94], le personnage de Kélétigui qui est introduit comme un nouveau personnage au chapitre 14 (« Saran Kélétigui Keita était le premier fils de

[93] Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, *op. cit.*, p. 109.
[94] Michel Hausser, « *Monnè*, outrages et défis à la narration », in Daniel Delas et Danielle Deltel, (dir.), *Voix nouvelles du roman africain*, *op. cit.*, p. 98.

Djigui »[95]) est en fait déjà apparu au chapitre 5 (« Une trentaine d'incirconcis dont beaucoup auraient dû être des fils de chefs inaugurèrent l'école du Blanc avec Kélétigui, le premier fils de Djigui. ».[96]) Par ailleurs, au chapitre 10, le narrateur qui relate l'enfance de Moussokoro prend ses précautions : « Qu'y avait-il de solide dans cette biographie ? 'Peu… très peu de grains. Elle était née fabulatrice et c'était elle qui dictait cette relation des faits aux griots', répondait le petit peuple de Soba qui détestait Moussokoro, la préférée »[97] Impossible de savoir si le récit de Moussokoro est plus ou moins fiable que celui du « petit peuple de Soba », dont on sait qu'il déteste la jeune femme. Tout au long du récit de la vie de Moussokoro, le narrateur s'interrogera d'ailleurs : « Qu'y avait-il de vrai dans cette relation des événements ? »[98] Mais si Moussokoro est soupçonnée d'être menteuse, elle n'est pas la seule. Tout au long du roman reviennent des affirmations sur le caractère faux et mensonger des Noirs. Soumaré, notamment (mais il n'est pas le seul), répète régulièrement que les Noirs sont tous des menteurs et qu'on ne peut leur faire confiance. Le narrateur qui dit « nous » reprend lui aussi cette assertion pour commenter de façon ironique les difficultés du récit :

> « Les Noirs naissent mensongers. Il est impossible d'écrire une histoire vraie du Mandingue. Pendant cette même première grande guerre, l'épidémie de grippe espagnole qui sévissait en Europe gagna l'Afrique. On l'appela la maladie du vent. Les Malinkés sont tellement fabulateurs qu'il est encore impossible d'estimer le nombre de victimes de cette maladie. Les griots, qui sont les chroniqueurs officiels, ajoutent, dramatisent et amplifient tout ce qu'ils rapportent. À les entendre l'épidémie fut si décimante qu'on vit des enterrés, sans la moindre dissimulation, se dégager et émerger des tombes pour marcher et revenir tranquillement au village, dans les cases, récupérer les objets importants que la mort ne leur avait pas laissé le temps de choisir et d'emporter […]. Que tirer de solide de telles extravagances ? »[99]

On pourrait penser que le narrateur reprend ici les thèmes racistes évoqués régulièrement par les personnages pour justifier de façon ironique le caractère peu fiable de la narration. En effet, si incertaine soit l'identité du narrateur, le fait qu'il utilise dans les lignes suivantes des formules telles « nos compatriotes » ou « nos manières sauvages », ne laisse aucun doute sur le fait qu'il est lui-même un Noir et un Malinké. La voix du narrateur est double, intégrant à celle du « nous » malinké, celle du colonisateur raciste. Comment alors se fier à ses discours ?

[95] Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, *op. cit.*, p. 206.
[96] *Ibid.*, p. 66.
[97] *Ibid.*, p. 130.
[98] *Ibid.*, p. 140.
[99] Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, *op. cit.*, p. 83.

Notons par ailleurs que les figures de l'interprète comme des griots ne sont pas non plus sans ambiguïté. L'interprète est un menteur qui, par son pouvoir linguistique, s'approprie la direction des échanges entre colonisateurs et colonisés. Les griots sont, par leur fonction, poussés au mensonge ou à la distorsion puisque leur art consiste à louanger celui auquel ils sont attachés. Djigui prend d'ailleurs conscience après plusieurs années de règne où il ne s'est préoccupé de rien que ses griots lui ont menti (« Menteries, tous, tous m'ont menti »[100]). Quant à Mory Diabaté, le messager de Samory, « un des plus talentueux [griots] que le Mandingue ait engendré depuis Soundiata »[101], il refuse d'abord de se mettre au service de Djigui parce que d'après lui :

> « La voix qui a dit des héros comme Samory et ses sofas, des héros comme vous, Keita, ne s'honorera pas et ne vous honorera pas à dire ceux qui viendront après vous, ceux qui vivront sur une terre conquise. Avec la fin de Samory a fini la vaillance, donc la grioterie. La soumission, l'esclavage et la lâcheté dont viendra maintenant l'ère n'ont pas besoin de louanges : le silence, le regret, la nostalgie leur siéront mieux que la cora du griot. »[102]

Pourtant, il finit par accepter, séduit par les arguments tout matériels de Djigui : chevaux, femmes, bijoux, or, etc. Cette corruption initiale va s'accompagner d'un infléchissement de son art. En effet, la nouvelle situation implique une nouvelle parole : « Comment peut-on dans la dépendance, cavalcader au rythme du couplet disant la force des Keita ? »[103], interroge Djigui. C'est alors que Diabaté invente le chant des *monnew*, un chant dont les paroles célèbrent l'incertain, le changeant et l'ambigu :

> « Le soleil rougit, ombre pour que la nuit triomphe / Les fromagers se déverdissent avec l'harmattan / Se reverdissent avec l'hivernage. / Arrête de soupirer, de désespérer, Prince. / Rien ne se présente aussi nombreux et multicolore que la vie. »[104]

Les romans de Kourouma qui jouent sur le sens des mots, abondent en créations verbales et en néologismes et jouent de l'incertain, jamais manichéens et toujours dans l'ambivalence, semblent avoir hérité des attitudes de l'interprète et du griot. Dans *Allah n'est pas obligé*, Birahima non plus n'est pas un narrateur très fiable. Il avoue ses insuffisances, mais aussi sa volonté de n'en faire qu'à sa tête. Dès le premier paragraphe du roman, il annonce : « Je commence à raconter mes

[100] *Ibid.*, p. 15.
[101] *Ibid.*, p. 41.
[102] *Ibid.*, p. 43.
[103] *Ibid.*, p. 49.
[104] *Ibid.*, p. 49.

salades. »[105] Par la suite, on le voit régulièrement revendiquer le droit à sélectionner ce qu'il veut raconter. Ainsi au chapitre 1 : « Peut-être que je vous parlerai plus tard de la mort de ma maman. Mais ce n'est pas obligé ou indispensable d'en parler quand je n'en ai pas envie. »[106] De la même manière qu' « Allah n'est pas obligé, n'a pas besoin d'être juste dans toutes ses choses, dans toutes ses créations, dans tous ses actes ici-bas », Birahima affirme sa liberté quant au récit : « Moi non plus je en suis pas obligé de parler, de raconter ma chienne de vie, de fouiller dictionnaire sur dictionnaire. J'en ai marre ; je m'arrête ici pour aujourd'hui. Qu'on aille se faire foutre ! »[107] La parole est donc là encore incertaine et ambiguë. Par ailleurs, autre caractéristique, également présente dans les autres romans, mais particulièrement frappante dans celui-ci : les figures de récitants ne sont pas de simples observateurs des événements. Birahima est un enfant-soldat, coupable des mêmes crimes que ceux qu'il décrit. Le griot et le traducteur dans *Monnè, outrages et défis* sont comme Djigui des Malinkés vaincus qui n'ont pas choisi le suicide ou la retraite comme sortie héroïque, mais ont préféré trouver une solution ambiguë pour survivre. Bingo et Tiécoura sont au service de Koyaga et leur *donsomana*, si critique soit-il, a pour fonction initiale d'aider Koyaga à retrouver ses fétiches protecteurs, le Coran et la météorite détenus le marabout Bokano et par sa mère. Bokano a en effet expliqué à la mère de Koyaga :

> « Enseignez-lui que si d'aventure nous lui échappons, il ne s'affole pas. Tranquillement, qu'il fasse dire sa geste purificatoire, son donsomana cathartique par un sora (un chantre des chasseurs) accompagné d'un répondeur cordoua. Un cordoua est un initié de bois sacré en phase cathartique, un fou du village. Quand il aura tout avoué, tout reconnu, quand il sera purifié, quand il n'existera plus aucune ombre dans sa vie, la pierre aérolithique et le Coran révèleront où ils se sont cachés. Il n'aura qu'à les récupérer et poursuivre sa vie de guide et de chef. »[108]

Les gens de la parole chez Kourouma sont toujours impliqués dans ce qu'ils racontent. Leur fiabilité comme leur distanciation sont toujours à interroger.

La parole hybride se présente comme une parole à soupçonner. La parole d'un monde dans lequel les héros et les purs n'existent plus. Et si cela peut faire penser à certaines pratiques postmodernes, on ne peut manquer de voir aussi les liens à un contexte postcolonial spécifique : la colonisation a créé des mondes hybrides, ambigus, dont l'hétérogénéité et la complexité rendent problématiques

[105] Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, *op. cit.*, p. 9.
[106] *Ibid.*, p. 29.
[107] *Ibid.*, p. 101.
[108] Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, *op. cit.*, p. 64-65.

les prises de position catégoriques comme les visions binaires, tranchées. Tous ces récits contés par des narrateurs peu fiables désorientent le lecteur, le placent en situation d'insécurité permanente et l'obligent à s'interroger sans cesse : qui parle ? Avec quelle crédibilité ? Depuis quel point de vue ?[109]

2.2. Une troisième voix

À ce statut souvent particulier du narrateur s'ajoute un autre facteur tendant à fragiliser l'énonciation. Il semble en effet que de ces romans dans lesquels l'énonciation se brouille volontiers, une voix du neutre tente d'émerger. Voix du neutre, c'est-à-dire voix sans énonciateur déterminé, une voix du « on », voix de la rumeur parfois, voix dont l'auteur est absent, invisible ou indistinct.

2.2.1. Des narrations complexes et fluctuantes

Dans *Texaco* de Chamoiseau, la narration est constituée d'une sorte de collage mêlant aux propos rapportés et reconstitués[110] de Marie-Sophie, des notes de l'urbaniste, des lettres du marqueur de paroles et d'autres voix parfois plus ou moins identifiables. Un récit de ce type semble déjà annoncer la dissolution de la voix narrative. D'autant que Marie-Sophie elle-même reconnaît qu'un individu n'est pas non plus toujours lui-même : « Je me levai – … je dis 'je', mais en fait la personne qui se leva n'était plus moi, non. »[111]

Si la narration chez Chamoiseau s'avère complexe, chez Kourouma elle devient tout à fait déroutante. Comme le montre François-Xavier Cuche, dans *Les soleils des indépendances*, la langue utilisée mêlant constructions étranges, traductions du malinké, créations personnelles, ne suit plus la dichotomie habituelle entre langue du narrateur et langue des personnages. Le dialogue entre le narrateur et le narrataire, qui pourtant semblent appartenir à deux cultures différentes, entraîne une véritable contamination des discours et « cette langue

[109] Notons que le roman de l'auteur congolais Henri Lopès, *Le lys et le flamboyant* (*op. cit.*) pousse assez loin le jeu sur le peu de fiabilité de l'instance narrative. En effet, le récit de Victor-Augagneur est doublé par celui de Lopes et introduit par un mot d'un certain Achel, nom dans lequel on reconnaît un jeu phonétique sur les initiales de l'auteur. Le narrateur joue sur l'ambiguïté au point d'annoncer tout à la fin que c'est un texte d'un certain Lopes qui a finalement été publié, le sien ayant été refusé. Mais alors quel est le récit que l'on a entre les mains ? Une étude des romans de Tierno Monenembo et notamment des *Écailles du ciel* (*op. cit.*) apporterait aussi certainement à la réflexion.

[110] Ils sont reformulés et réorganisés après la mort de Marie-Sophie d'après les notes prises par le marqueur de paroles et les cahiers de l'informatrice.

[111] Patrick Chamoiseau, *Texaco*, *op. cit.*, p. 382.

contribue fortement à l'ambiguïté de la narration et de l'identité du narrateur. »[112] Mais c'est sans doute dans *Monnè, outrages et défis* que Kourouma va le plus loin. Dans ce roman, la narration révèle un brouillage de l'énonciation particulièrement déstabilisant. Qui est le narrateur de ce roman ? Ou plutôt qui sont-ils ? Par moments, on pense avoir affaire à un narrateur omniscient, relativement abstrait et anonyme, puis soudain apparaît un « nous » qui surprend d'autant que si l'on en analyse les occurrences, il ne renvoie pas exactement au même groupe.[113] Parfois, le roi Djigui lui-même prend les rênes du récit. Un certain nombre d'incohérences semblent découler de cette narration complexe, d'autres semblent s'y ajouter. Incohérences notamment entre ce qu'est supposé connaître ou pouvoir la voix narrative et les propos tenus. Michel Hausser en relève un plusieurs, par exemple, lorsque Djigui au chapitre 9 voit apparaître des zombis, la voix narrative qui est alors celle d'un « nous, ceux de son escorte » ne peut les voir et pourtant les décrit. Il est par ailleurs exclu que Djigui ait pu donner des détails de sa vision puisqu'il est dit auparavant (par « nous, serviteurs et suivants de Djigui ») que Djigui « ne parlait guère plus de cinq fois par jour, toujours à voix basse, avec de courtes phrases ».[114] On remarque par ailleurs que dans le même chapitre, le « nous » se transforme en « ils » d'un paragraphe à l'autre sans justification apparente. Et comme dans *Allah n'est pas obligé*, la narration qui se montre prodigue en explications sur la culture malinké, choisit parfois de ne pas donner certaines informations qui pourtant pourraient être importantes.[115] Pour Madeleine Borgomano, la narration complexe du deuxième roman de Kourouma pose un certain nombre de questions : « comment être, à la fois, non personnel et personnel, non impliqué et impliqué, éloigné et présent, contemporain et postérieur ? C'est pourtant ce statut contradictoire et fluctuant qu'adopte le narrateur de *Monnè*. »[116] Il semble en effet que la voix narrative de *Monnè, outrages et défis* traduise toutes les incertitudes d'une parole qui se cherche : voix collective, voix individuelle, voix neutre, le choix ne semble pas possible.

---

[112] François-Xavier Cuche, « Le(s) narrateur(s) dans les romans de Kourouma ou de la contiguité spatiale à la contamination temporelle », in Amadou Koné (dir.), *Lumières africaines. Nouveaux propos sur la littérature et le cinéma africains. Mélanges offerts à Barthélémy Kotchy-N'Guessan*, New-Orleans, University Press of the South, 1997, p. 59.

[113] Voir Michel Hausser, « *Monnè*, outrages et défis à la narration », in Daniel Delas et Danielle Deltel (dir.), *Voix nouvelles du roman africain*, *op. cit.*, p. 81-101.

[114] Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, *op. cit.*, p. 105.

[115] Michel Hausser montre par exemple qu'il n'est dit que tardivement que Djéliba est un titre et non un nom et par ailleurs qu'il n'est jamais mentionné que Djéliba est le nom malinké du Niger. Michel Hausser, « *Monnè*, outrages et défis à la narration », *art. cit.*, p. 98.

[116] Madeleine Borgomano, *Ahmadou Kourouma. Le guerrier griot*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 142.

« Qui parle ? » semble donc être une question essentielle. Dans *Texaco*, comment déterminer la part du récit de Marie-Sophie et la part de recréation du marqueur de paroles ? Quel est le statut du récit ? Témoignage, médiation, création ? Dans *Monnè, outrages et défis*, faut-il lire une voix collective, plusieurs voix distinctes, un concert de voix brouillées ? Ces voix sont-elles toutes équivalentes, sont-elles « fiables » ?

Dans *Balbala*, on note un certain flou autour de l'identité des narrateurs qui se répartissent la parole. En plus d'un narrateur omniscient, anonyme et relativement distant, les quatre personnages principaux, Waïs, Dilleyta, Yonis et Anab prennent tour à tour la parole (chacun à l'intérieur de la partie qui lui est consacrée mais avec des exceptions). Occasionnellement d'autres personnages peuvent s'exprimer et on relève aussi une voix narrative qui dit « nous » et pourrait être associée au peuple de Djibouti. Toutefois, ces multiples voix ne sont pas toujours très clairement séparées et il est parfois difficile de suivre l'ordre des passages de parole. Il faut une grande concentration et une attention aux détails pour pouvoir déterminer qui parle. Dans un certain nombre de cas, cela paraît même indécidable. Ainsi, au chapitre un, la voix narrative semble une voix anonyme, omnisciente. Au chapitre deux, Waïs prend la parole (« je », « Anab, ma sœur »[117]). Au chapitre trois, on pourrait d'abord croire que le narrateur est de nouveau détaché et anonyme, mais on trouve dans les dernières pages un « nous » qui pourrait correspondre aux djiboutiens ou plus largement aux habitants de la corne de l'Afrique. Aux chapitres quatre et cinq, c'est de nouveau Waïs qui raconte. Jusque là toutefois, rien de très déstabilisant. En revanche à partir du chapitre six, on assiste à un certain brouillage énonciatif. Les pronoms personnels « Moi » et « je » laisseraient penser que Waïs continue son récit (les références à l'éditorialiste dont il a déjà parlé le laissent aussi supposer), mais tout à coup on lit : « Waïs prend refuge dans sa vie intérieure. »[118] S'ensuit un passage attribuable à un narrateur omniscient, mais entrecoupé de paroles de Waïs qui ne sont pas entre guillemets (dans d'autres échanges, ses paroles sont pourtant entre guillemets[119]) : « La tête de Waïs explose sous la compilation des tragédies, la suite sans fin d'infortunes et d'apocalypses… Non, arrêtez là, non, arrêtez, je vous en conjure… Arrêtez ma tête est au plus fort du vortex… Le destin

[117] Abdourahman Waberi, *Balbala*, *op. cit.*, p. 19.
[118] *Ibid*., p. 44.
[119] *Ibid.*, p. 46.

lui répond […] »[120] Dans la partie consacrée à Waïs (le roman est divisé en quatre parties, chacune dédiée à un personnage), le « je » de Waïs alterne avec la voix narrative anonyme qui occasionnellement a recours au « nous ». Parfois Waïs lui même semble passer au « nous ». Dans le chapitre huit, c'est Waïs qui semble d'abord parler d'Anab : « Anab, ma jeune sœur ». Pourtant au fur et à mesure de son discours sur « sa jeune sœur » qui n'a pas connu l'école coranique, la voix narrative semble prendre de la distance : « Anab chérirait et nourrirait ses parents. »[121] Pourquoi Waïs ne dit-il pas « nos parents » ? À moins qu'il ne rapporte alors les paroles de quelqu'un d'autre. Rien de ne l'indique clairement en tout cas. Au chapitre neuf c'est un « nous » correspondant probablement au peuple de Djibouti (pas seulement contemporain mais à travers l'histoire : « Nous ferons d'abord carrière comme station de charbonnage pour les bateaux français »[122]. La voix neutre semble ensuite reprendre le récit, à moins qu'on ne suppose que le peuple de Djibouti puisse aussi lire dans les pensées de Waïs… Au chapitre dix, le narrateur anonyme souligne lui-même l'ambiguïté de la prise de parole :

> « Le véritable héros du récit n'est autre que la ville inaboutie, et les hommes les interprètes d'une allégorie qu'on voudrait subtile. Mais qui est l'auteur de ces lignes ? Un écrivain de l'ordinaire ? Un jeune homme qui ne fait que recopier la genèse de la vie alentour. Un rêveur dira-ton, qui lit et écrit sous l'éclairage public dans un quartier amnésique, insouciant, frondeur. »[123]

Même dans les cas où une étude minutieuse permet d'identifier le narrateur, une lecture « normale » ou en tout cas unique confronte inévitablement à un certain

[120] *Ibid.*, p. 45.
[121] *Ibid.*, p. 62.
[122] *Ibid.*, p. 63.
[123] *Ibid.*, p. 70. On pourrait multiplier les exemples. Ainsi, au chapitre quatorze (dans la partie consacrée à Dilleyta, mais qui pourtant l'« oublie » pendant plusieurs chapitres), on entend d'abord une voix apparemment anonyme et distante, mais qui tout à coup devient « je » sans que l'on sache à qui appartient ce « je » : « La foule des dockers du port, le premier prolétariat local, mérite une monographie, un ouvrage à lui entièrement dévoué. Je me donnerai, un jour prochain, les moyens de le réaliser. » (*Ibid.*, p. 94.) Est-ce Dilleyta qui s'exprime ou un narrateur double de l'auteur ? La deuxième réponse semble plus probable, sans que l'on puisse rien affirmer avec certitude. Dans *Transit*, la situation énonciative paraît *a priori* plus claire, puisque chaque chapitre porte en titre le nom de son narrateur. En fait, on s'aperçoit très vite que cela est bien plus complexe. Souvent le personnage en charge du chapitre laisse la parole à un autre personnage. Ainsi Abdo-Julien par exemple, laisse-t-il souvent Awaleh ou Alice s'exprimer à travers lui. Au chapitre deux (ayant pour titre « Abdo-Julien ») qui compte sept pages, quatre sont occupées par le récit d'Alice à la première personne (après six lignes d'introduction par Abdo-Julien). Ensuite, dans tout un paragraphe, Abdo-Julien reprend la parole mais pour rapporter une anecdote que lui a racontée sa mère. Puis, il laisse à nouveau la parole, cette fois à son père qui s'exprime à la première personne du singulier. Dans le dernier paragraphe, Abdo-Julien s'exprime finalement directement. Au chapitre dix, lui aussi intitulé « Abdo-Julien », c'est visiblement le grand-père Awaleh qui s'exprime d'abord, avant que son petit-fils ne reprenne la parole.

vertige de la narration. On a l'impression que la parole ne tient à ses émetteurs que de façon fragile et lâche.

Dans *The Satanic Verses* de Salman Rushdie, le statut du narrateur apparaît également problématique. On l'a dit, il arrive que le diable lui-même prenne la parole. Toutefois, il est loin d'être le seul à être en charge de l'énonciation et surtout le passage d'un énonciateur à un autre se fait souvent subrepticement. L'analyse de Roger Y. Clark à ce sujet paraît tout à fait pertinente :

> « Bien qu'il soit sans doute réducteur de dire que le texte n'a que deux voix narratives, je dirais qu'il a un narrateur omniscient conventionnel aussi bien qu'un narrateur surnaturel satanique. Ces deux narrateurs ne sont pas faciles à distinguer, sauf quand le narrateur satanique dit aux lecteurs qu'il est Satan, quand il exprime un antagonisme personnel envers Dieu et les anges qui ne se sont pas rebellés contre Dieu ou quand il joue spécifiquement le rôle d'Iblis en déformant la révélation. Le narrateur satanique exerce une influence discrète sur le texte du narrateur conventionnel de la même manière qu'il exerce une influence sur l'esprit de Gibreel. […] La relation exacte entre le narrateur conventionnel et le narrateur satanique demeure problématique. Les lecteurs sont alertés des possibilités d'incursions démoniaques dans le récit, toutefois ils ne peuvent pas tout soupçonner d'avoir une signification démoniaque. »[124]

En effet, dès le premier chapitre, l'incertitude semble posée en principe. Le narrateur qui décrit la chute de Gibreel et Saladin donne peu d'indices sur lui-même, reste relativement en retrait bien qu'il s'exprime à la première personne (« je ne dois pas interférer »[125]). Dès la deuxième page, il interroge « Qui suis-je ? Qui d'autre se trouve ici ? »[126] Plus loin, s'adressant au lecteur, il demande : « crois-tu que la Création se fait comme ça ? Alors la révélation non plus… ».[127] À la fin de la scène, il commente la résurrection des deux héros : « Je connais la vérité, c'est évident. J'ai tout vu. Quant à l'omniprésence et -potence, je n'affirme

[124] Roger Y. Clark, *Stranger Gods. Salman Rushdie's Other Worlds*, Montreal/ Kingston/ London/ Ithaca, McGill-Queen's University Press, 2001, p. 134-135 : « While it is something of a simplification to say that the text has only two narrative voices, I would argue that it has a conventional, omniscient narrator as well as an otherworldly satanic narrator. These two narrators are not clearly distinguishable, except when the satanic narrator tells readers he is Satan, when he expresses a personal antagonism to God and to the angels who did not rebel against God, and when he specifically play the role of Iblis in distorting revelation. The satanic narrator exerts a surreptitious influence over the conventional narrator's text in much the same way as he exerts influence over Gibreel's mind. […] The exact relation between the conventional narrator and the satanic narrator remains problematic. Readers are alerted about the possibility of demonic narrative incursions, yet they cannot expect everything to have demonic significance. » Ma traduction.

[125] Salman Rushdie, *The Satanic Verses*, *op. cit.*, p. 4 : « I musn't interfere ». Ma traduction (la traduction de A. Nasier, dans l'édition française, en réorganisant la phrase différemment, a déplacé l'utilisation du pronom personnel de la première personne (« Je dois signaler », *Les versets sataniques*, *op. cit*., p. 14.)

[126] *Ibid.*, p. 14. *SV*, p. 4 : « Who am I? Who else is there? »

[127] *Ibid.*, p. 16. *SV*, p. 5 : « you think Creation happens in a rush? So then, neither does revelation… »

rien actuellement, […] Qui était l'auteur du miracle ? De quel genre – angélique, satanique – était la chanson de Farishta ? Qui suis-je ? »[128] Cette introduction laisse planer le doute quant à la nature de la narration, d'origine divine ou démoniaque. Pourtant par la suite, de longs passages ne laissent guère l'occasion d'envisager autre chose qu'une narration omnisciente, mais anonyme et relativement distante. Avant que n'intervienne à nouveau un « je » qui dit rarement son nom, voire qui se dissimule derrière des masques. Les rapports de Gibreel avec Dieu semblent tout à fait comparables à ceux que le lecteur entretient avec le narrateur, une hésitation constante entre foi et doute. En effet, Gibreel a d'abord été un croyant convaincu. Il en a ensuite perdu brutalement la foi à la suite d'une maladie. Par la suite, il a été harcelé par des rêves lui faisant croire à sa propre nature angélique. Et au chapitre cinq, il voit même Dieu lui apparaître sous les traits passablement ridicules d'un petit homme trapu, dégarni et myope. Alors que Gibreel émet un doute devant l'authenticité de ce Dieu, celui-ci se met en colère et refuse de donner des preuves ou de s'expliquer :

> « Nous ne sommes pas obligé de t'expliquer Notre nature. Nous ne résoudrons pas ici la question de savoir si Nous sommes multiforme, pluriel, représentant l'union-par-hybridation des contraires tels que *Oopar* et *Neechay*, ou si Nous sommes pur, unique, extrême. »[129]

Gibreel, alors convaincu, part annoncer la Bonne Nouvelle. Pourtant, sur son chemin, il croise le fantôme de Rekha qui lui déconseille de faire confiance à ce Dieu et se lance dans un discours théologique dans lequel elle évoque tous les textes envisageant le mal comme un attribut de Dieu et non pas d'un Diable ayant une existence propre. Elle rappelle notamment que : « Ce n'est que dans le livre des Chroniques, à peine quatre siècles avant Jésus-Christ, qu'on utilise le mot *chaytan* pour désigner un être, et pas seulement un attribut de Dieu. »[130] Le lecteur se trouve alors comme Gibreel forcé de revoir ses certitudes : qui parle ? Est-ce Dieu, est-ce le Diable, ou les deux à la fois ? Ou simplement un narrateur ivre du pouvoir qu'il exerce sur ses personnages ?

Dans *The God of Small Things* d'Arundhati Roy, l'histoire est racontée par un narrateur anonyme, mais avec un grand nombre de focalisations internes,

[128] *Ibid.*, p. 20. *SV*, p. 10 : « I know the truth, obviously. I watched the whole thing. As to omnipresence and -potence, I'm making no claims at present [...] Which was the miracle worker? Of what type – angelic, satanic – was Farishta's song? Who am I? »
[129] *Ibid.*, p. 349. *SV*, p. 319 : « We are not obliged to explain Our nature to you […]. Wether We be multiform, plural, representing the union-by-hybridization of such opposites as *Oopar* and *Neehay*, or wether We be pure, stark, extreme, will not be resolved here. » En italiques dans le texte.
[130] *Ibid.*, p. 353. *SV*, p. 323 : « It isn't until the Book of Chronicles, merely fourth century BC, that the word *shaitan* is used to mean a being, and not only an attribute of God. »

notamment à travers le personnage de Rahel adulte ou des jumeaux enfants, mais aussi de Chacko, de Margaret, du camarade Pillai, parfois d'Ammu ou d'Estha adulte, très rarement de Velutha. On note toutefois, comme dans les romans étudiés plus haut, que l'énonciation tend parfois aussi à se brouiller. Dans un épisode apparemment perçu par un personnage adulte peuvent s'infiltrer des jeux de mots ou des comptines enfantines, des commentaires modalisés difficiles à attribuer au personnage concerné. Ainsi, le danseur de kathakali interprétant Karna, désespéré de sa déchéance, médite un soir sur « Lui et son Amour. Sa Folie. Son Espoir. Son Un-fini Bonheur. »[131] Or, on se souvient qu' « Un-fini Bonheur » (« Infinnate Joy ») correspond à la manière dont Estha et Rahel enfants comprennent les mots « infini bonheur » prononcés par Chacko.[132] Et quand Margaret revoit en pensée sa fille morte, son regard semble se mêler encore à celui des jumeaux ainsi qu'à celui d'un autre narrateur, anonyme celui-là :

> « Elle emporterait dans la tombe l'image du corps de sa petite fille étendu sur la chaise longue de la salle à manger d'Ayemenem. Impossible de se méprendre même de loin. Elle n'était ni malade, ni endormie, mais bel et bien morte. […] Des saletés et des algues vertes étaient mêlées à ses beaux cheveux auburn. Ses paupières enfoncées étaient à vif, grignotées par les poissons. (Mais si, mais si, les poissons des eaux profondes sont coutumiers de ce genre de choses. Ils tiennent à goûter à tout.) […] Sirène spongieuse qui avait oublié l'art de nager. Serrant dans son petit poing, en guise de porte-bonheur, un dé à coudre en argent. *Elle qui buvait dans un dé à coudre. Et faisait des roulades dans son cercueil.* Margaret ne se pardonnerait jamais d'avoir emmené Sophie Mol à Ayemenem. »[133]

On découvre le corps de Sophie d'abord à travers le regard de sa mère. Pourtant il semble évident que la remarque entre parenthèses vient d'un autre narrateur, probablement un narrateur anonyme et assez distant en tout cas pour pouvoir se permettre une note d'humour dans la description du cadavre de l'enfant. Les deux phrases en italiques renvoient à des images que seule Rahel peut connaître. Tandis que le qualificatif « Mol » qui signifie « petite fille » en malayalam ne peut

---

[131] Arundhati Roy, *Le dieu des petits riens*, *op. cit.*, p. 307. *The God of Small Things*, *op. cit.*, p. 231 : « His Love. His Madness. His Hope. His Infinnate Joy. »

[132] *Ibid.*, p. 166. *GST*, p. 118 : « Infinnate Joy ».

[133] *Ibid.*, p. 331. *GST*, p. 251 : « She took with her to the grave the picture of her little daughter's body laid out on the chaise longue in the drawing room of the Ayemenem House. Even from a distance, it was obvious she was dead. Not ill or asleep. [...] Green weed and river grime were woven into her beautiful redbrown hair. Her sunken eyelids were raw, nibbled at by fish. (O yes they do, the deepswimming fish. They sample everything.) Her mauve corduroy pinafore said *Holiday!* in a tilting, happy font. She was as wrinkled as a dhobi's thumb from being in water for too long. A spongy mermaid who had forgotten to swim. A silver thimble clenched, for luck, in her little fist. *Thimble-drinker*. *Coffin-cartwheeler*. Margaret Kochamma never forgave herself for taking Sophie Mol to Ayemenem. » En italiques dans le texte.

être attribué à Margaret, mais bien plutôt à Baby Kochamma ou à Mammachi. On pourrait donner de nombreux exemples de tels glissements.

Dans l'œuvre de Naipaul, si les personnages et les événements sont souvent incertains, la narration, elle, demeure généralement très maîtrisée, facilement attribuable à une instance. Même si la polyphonie est loin d'être absente (il n'est pas rare que de nombreux narrateurs se partagent la parole, on relève souvent – notamment dans *Half a Life* et *Magic Seeds* – des suites de récits enchâssés), il ne semble guère y avoir de brouillage énonciatif. Il semble que, d'une certaine manière, l'auteur originaire de Trinidad tente par la narration de donner un ordre à ce qui sinon n'en a pas. La voix narrative devient le seul rempart à l'incertitude et à l'angoisse qu'elle entraîne. On le voit particulièrement bien dans *The Enigma of Arrival* où le narrateur, très conscient de sa place dans le monde où il vit, tente d'analyser, de comprendre ce qui l'entoure et pour cela revient sans cesse sur ses descriptions, corrige ses erreurs, affine ses impressions. Assez rapidement, il comprend qu'en Angleterre aussi tout est changement, voire décadence. Rien n'est stable ni assuré et seule l'écriture, la narration peuvent donner un sens à ces bouleversements. Quand la plupart des auteurs postcoloniaux acceptent le brouillage et la dissolution comme une composante de l'identité hybride et jouent avec ses possibilités, Naipaul, lui, tient à lutter de toutes ses forces contre cette dimension. Dimension qu'il perçoit cependant lui aussi, comme en témoignent les errances de ses personnages, mais dont le narrateur doit sans cesse se méfier.

2.2.2. Rumeurs

On remarque en outre, dans un certain nombre de romans, qu'une large place est accordée à des voix effectivement sans énonciateur, des voix dont on ne connaît pas l'origine, parfois voix de la rumeur,[134] parfois voix qu'on ne sait à qui attribuer. Dans les littératures africaines francophones, on trouve fréquemment des allusions au pouvoir de « radio-trottoir », « radio-cancan » ou « radio-baobab », autant d'expressions africaines qui servent à désigner la rumeur publique.[135] Dans les romans d'Abdourahman Waberi, elle joue effectivement un

[134] Xavier Garnier note bien que la rumeur est « cette voix que n'authentifie aucune origine » in « Usages littéraires de la rumeur en Afrique », *Notre Librairie*, n° 144, avril-juin 2001, p. 14.
[135] Ainsi dans *Le pleurer-rire* d'Henri Lopès (Paris, Présence africaine, 1982), « radio-trottoir », la voix de la rumeur, est la seule parole qui parvienne à exister sous la dictature de Tonton, le seul contre-pouvoir qui puisse s'exprimer.

rôle essentiel. Dans *Balbala*, elle est ainsi évoquée dès la première page : « Que voulait-il ? Que cherchait-il ? Les rumeurs vont grandissant, les menaces planent comme des nuages rapaces. »[136] Le narrateur anonyme s'appuie d'ailleurs régulièrement sur des informations issues de cette source :

> « On dit aussi qu'il rédige des notes, des impressions qu'il avait sur le cœur depuis longtemps. Des impressions de voyage disent certains, le bilan de ses années de service disent les autres. Et comme les gens se mêlent de tout, Radio-Vipère accumule les hypothèses à longueur de journée. »[137]

Il dresse un portrait de Djibouti dans lequel la censure et l'incertitude du quotidien font proliférer les informations sans source, les paroles sans tête et sans bouche, souvent pour le pire : « À qui donner crédit quand la rumeur écume les rues de long en large comme une prostituée en peine de clients ? Quand la rue meurt tout simplement. Ils sont cohorte ceux qui trouvent leur compte dans ce métier pas si nouveau que ça. »[138] Chez Waberi, la rumeur est associée à la désinformation des pouvoirs. Elle crée un climat d'incertitude menaçant.

Dans ses romans, Naipaul fait aussi de la rumeur une force négative, mais l'associe moins aux forces du pouvoir en place qu'à son inconséquence. Dans *The Suffrage of Elvira*, toute la campagne politique semble se résumer à une lutte de rumeurs extravagantes, les arguments politiques eux-mêmes sont oubliés, seules demeurent les superstitions et les rumeurs. Dans *The Mimic Men* également, la rumeur apparaît comme un véritable acteur politique. C'est elle qui fait les succès, annonce les défaites ; les hommes semblent simplement se soumettre à son pouvoir.[139] Dans *Guerrillas*, la révolte provoquée par la mort de Stephens n'est perçue par Jane et Roche qu'à distance. Reclus dans leur maison en marge de la ville, ils perçoivent au loin le premier incendie de la ville, mais n'ont guère d'informations. Ni la radio, ni les journaux ne semblent s'attarder sur les événements :

> « Des nouvelles courantes ; un jour normal. Des faits divers semblables aux faits divers que Jane avait lu chaque jour dans le journal depuis son arrivée. […] À sept heures,

[136] Abdourahman Waberi, *Balbala*, *op. cit.*, p. 13.
[137] *Ibid*., p. 14.
[138] *Ibid.*, p. 88.
[139] Cf. par exemple les rumeurs qui entourent le personnage de Wendy Deschampsneufs in V.S. Naipaul, *Les hommes de paille*, *op. cit.*, p. 260. *The Mimic Men*, *op. cit.*, p. 214.

> comme toujours en semaine, ils écoutèrent les nouvelles de la BBC relayée par une station locale. On n'y faisait pas mention de la crise dans leur île. »[140]

Les seuls détails qu'ils connaissent sont ceux que leur transmet Harry au téléphone, détails assurés seulement par des « j'ai entendu dire », « mais c'est ce qu'on dit », « ils disent que »[141]. Finalement le seul lien qui relie Jane et Roche à ce qui se passe dans l'île où ils vivent, c'est la rumeur. Pour Naipaul, le pouvoir de la rumeur caractérise les sociétés immatures, elle est un des signes du chaos.

Mais la rumeur, c'est aussi ce qui est à l'origine de la légende. Cette voix sans origine a une capacité extraordinaire à se propager et à envahir les imaginaires. Elle correspond sans doute à un certain fantasme de l'écrivain.

Dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* de Kourouma, la *donsomana* de Koyaga n'hésite pas à souligner qu'un récit épique se fonde aussi sur des rumeurs. La légende de Koyaga leur doit beaucoup. De la même manière dans *Monnè, outrages et défis*, le récit se construit pour une grande part à partir de rumeur, parfois sérieusement mises en doute par le narrateur, mais néanmoins sans cesse mises à disposition du lecteur, comme pour le plonger dans le bruissement de la parole :

> « C'est beaucoup plus tard qu'un bruit courut ; mais il faut en douter ; il ne fut jamais confirmé. Moussokoro aurait profité de la confusion générale pour assembler ses nombreux et inestimables bijoux, ainsi que ses richesses, aurait saisi un camion en partance pour Tombouctou où avec sa mère elle coulerait une douce vie de riche douairière. […] Ce sont des allégations sûrement fausses ; ceux de Soba qui n'avaient jamais aimé Moussokoro et qui sont nègres donc fabulateurs ont certainement, une fois encore, menti. »[142]

Dans les romans du Martiniquais Chamoiseau, la rumeur joue aussi un rôle important, cette fois franchement positif. Les marques de l'impersonnel se multiplient (« on dit l'En-ville »[143]). Et la rumeur, qui est ce qui relate, est aussi ce qui relie. Ainsi, Marie-Clémence, véritable magicienne de la rumeur, est-elle aussi « le chocolat de communion » de Texaco. En effet, chacun s'empresse de lui donner des informations sur les autres afin d'éviter d'être soi-même exposé et :

---

[140] V.S. Naipaul, *Guérilleros*, *op. cit.*, p. 198. *Guerrillas*, *op. cit.*, p. 179-180 : « Standard news, a normal day: the items were like items Jane seemed to have been reading in the newspaper ever since she had arrived. […] At seven o'clock, as always on a weekday, they listened to the BBC news, which was relayed by the local radio station. There was no mention of their own crisis. »

[141] *Ibid.*, p. 200 et 204. *Gu*, p. 182 et 186 : « I hear », « But that's what they say. » et « they say ».

[142] Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, *op. cit.*, p. 277. On trouve également chez Monenembo cette propension à faire bruire le roman de foisonnantes rumeurs, au point que le narrateur tend à se dissoudre dans une foule de narrateurs anonymes et désincarnés.

[143] Patrick Chamoiseau, *Texaco*, *op. cit.*, p. 369.

« les équilibres ainsi respectés, elle nous devenait une soudure bienfaisante et dispensait juste l'aigreur nécessaire pour passionner la vie. »[144] Dans *Biblique des derniers gestes*, la rumeur participe encore plus directement au récit. Tout d'abord c'est par la rumeur que se répand la nouvelle de la mort prochaine de Balthazar :

> « Puis certains d'entre nous se mirent à penser à Bodule-Jules. […] On évoqua son temps de naissance et ce qu'il en disait, on revit le visage de sa manman, de son papa […] On en parla, comme ça, en fin de conversation, ou en début de punch […] L'évocation de Bodule-Jules devint une vague silencieuse, comme une partition majeure qui composait de manière erratique la vie pour le moins insolite du grand indépendantiste. Il aurait fallu comme un réceptacle de notre conscience insue, une antenne réceptrice de notre ombre collective, un point focal capable de recevoir tout cela, et (sans rien trier ni ordonner) d'en sédimenter une vision de cet homme [...]. »[145]

Ensuite lorsque le marqueur de paroles veut raconter le commencement de l'agonie, il a non seulement recours à plusieurs témoignages (comme lors de l'arrivée du Christ dans *Texaco*), mais ceux-ci ne sont pas personnalisés, simplement désignés par « Déjà pour un », « Pour deux, trois et quatre », « pour cinq », etc. Chaque version par ailleurs est marquée du sceau de l'incertitude : « Il est possible », « c'est peut-être », « il a pu », « c'est peut-être là », « ou alors »[146], etc. On pourrait en conclure que c'est au lecteur de faire le tri, à moins – et c'est sans doute ce qu'espère l'auteur – qu'il accepte de s'installer dans le flux contradictoire de toutes ces paroles :

> « Car sur l'arrivée du jeune bougre chez le Nicol Timoléon, l'incertitude règne en de multiples *on-dit*, *peut-être*, *à-ce-qu'il-paraît* et *il-était-une-fois* semés par une tralée de prétendus témoins trop imaginatifs. Il faut en prendre et en laisser, ou accepter de s'y perdre sans se poser de questions. »[147]

Le récit s'appuie fréquemment sur des sources non identifiées, des « on dit », « il paraît », « d'après certains », etc. Au point d'ailleurs que les incertitudes peuvent devenir sujets de la parole :

> « La parole sur cette personne de la Révélation reste assez embrouillée. La supposition s'en était emparée pour en faire une créature à différentes façons. […] Il y eut des périodes où la supposition en fit une de ces chabines dont le sale caractère vous fascine sans remède ; […]. Il y eut des audaces pour en faire un de ces mulâtresses si claires qu'elles font rêver plus d'un persécuté par la noirceur du monde. »[148]

On ne fait plus de suppositions, ce sont les suppositions qui font le récit.

---

[144] *Ibid.*, p. 32.
[145] Patrick Chamoiseau, *Biblique des derniers gestes*, *op. cit.*, p. 29-30.
[146] *Ibid.*, p. 35-37.
[147] *Ibid.*, p. 355.
[148] *Ibid.*, p. 345.

Dans les romans de Rushdie, la rumeur, « ce dire à la croisée de l'impersonnel et du collectif »[149], prend aussi parfois les rênes du récit. Ainsi, dans *Midnight's Children*, c'est « d'après la légende – d'après les bavardages distingués des vieux de la paan-shop »[150] que l'on apprend les causes de la mort de Mian Abdullah. À travers la rumeur, c'est la ville, c'est Bombay qui prend la parole. Juste avant la naissance de Saleem, elle annonce déjà de grands bouleversements : « Des bruits en ville : 'la statue a galopé toute la nuit dernière !'… 'Et la conjonction des étoiles est néfaste !'… mais, malgré tous ces mauvais présages, un nouveau mythe brillait au coin des yeux de la ville. »[151]

Maryse Condé, dans *Célanire cou-coupé*, fait reposer toute l'ambiguïté et le mystère de son personnage principal sur la force de la rumeur. En effet, Célanire est un personnage ambigu, à qui on prête toutes sortes de pouvoirs maléfiques, sans que rien ne soit jamais prouvé : « La bouche barbouillée de sang, elle avait enfilé son enveloppe charnelle et avait regagné son lit tout tranquillement. Ah oui ! Célanire était au service de puissants aawabo. Peut-on réellement avoir foi en de pareilles bêtises et malparlances ? »[152] Le fait que ce témoignage sur les pouvoirs magiques de Célanire soit présenté comme peu fiable porte par ailleurs par contamination le discrédit sur d'autres témoignages, ceux-là pourtant moins douteux.

La rumeur est une façon d'envisager la force de la rupture entre énonciateur et énoncé. Selon Jean-Noël Kapferer, la rumeur est un contre-pouvoir : « La rumeur est un rapport à l'autorité : dévoilant les secrets, suggérant des hypothèses, elle contraint les autorités à parler. La rumeur est une prise de parole spontanée, sans y avoir été invitée. »[153] En confiant les rênes du récit à la rumeur, les auteurs insistent sur la dissémination de la parole, son inconsistance peut-être mais aussi sa force de subversion et de propagation.

---

[149] Chantal Delourme, « L'un pour l'autre dans *Midnight's Children* ou notes sur une substitution inaugurale », in *Salman Rushdie, dimensions littéraires et politiques. Ateliers*, n° 2, 1995, p. 29.
[150] Salman Rushdie, *Les enfants de minuit*, *op. cit.*, p. 68. *Midnight's Children*, *op. cit.*, p. 47 : « According to legend, then – according to the polished gossip of the ancients at the paan-shop ».
[151] *Ibid.*, p. 162. *MC*, p. 112 : « Rumours in the city: 'The statue galloped last night!'… 'And the stars are unfavourable!'… But despite these signs of ill-omen, the city was poised, with a new myth glinting in the corners of its eyes. »
[152] Maryse Condé, *Célanire cou-coupé*, *op. cit.*, p. 84-85.
[153] Jean-Noël Kapferer, cité par Xavier Garnier, « Usages littéraires de la rumeur en Afrique », art. cit., p. 14.

2.2.3. Des voix autonomes

Dans *Midnight's Children* de Salman Rushdie, il arrive à plusieurs reprises que des voix soient coupées de leur énonciateur. Ainsi la voix d'or de Jamila est d'autant plus magique qu'elle s'élève d'un trou dans un drap derrière lequel la chanteuse est cachée aux yeux du monde. Mais l'exemple le plus emblématique est sans doute celui des voix que Saleem est capable d'entendre dans sa tête. En effet, le jeune garçon qui se compare à un émetteur radio, « capte » d'abord des voix plus ou moins distinctes : « à l'intérieur de moi des voix rebondissaient contre les parois de mon crâne »[154]. Ces voix s'avèrent en fait être celles de l'Inde toute entière, « les monologues intérieurs des multitudes dites grouillantes, des masses et des classes, jouant des coudes pour avoir un peu d'espace dans ma tête. »[155] Peu à peu à travers ce brouhaha, Saleem apprend à distinguer les voix des enfants de minuit avec qui il va pouvoir dialoguer. Peu à peu certains d'entre eux, notamment Parvati et Shiva, vont devenir de véritables personnages, mais ils n'apparaissent d'abord que comme des voix indistinctes. Toutefois ces voix qui s'expriment sans énonciateur visible laissent toujours la maîtrise de la narration à Saleem. Pourtant, là encore on peut se demander « qui parle ? ». En effet, Saleem a été échangé à la naissance avec Shiva et ce n'est donc pas le fils de Ahmed et Amina qui parle, mais celui de Vanita et Methwold (et non pas Wee Willie Winkie, ce que l'on n'apprend que plus tard) : un bâtard et un imposteur. La parole semble prendre son autonomie par rapport à tout énonciateur et l'on peut conclure avec Chantal Delourme :

> « De même que le silence, loin d'être le contraire du son, en est la condition, de même que c'est la parole sur le silence qui rend à la langue sa qualité sensible, de même le retrait de la personne, l'anonyme, apparaît-il être la condition de la voix. Paradoxale alchimie par laquelle il faut en passer par un défaut pour susciter le supplément. »[156]

Dans *The Satanic Verses*, Saladin est un acteur « invisible » connu comme « l'homme aux mille voix », pour ses dons d'imitation. Sa couleur de peau l'a tenu à l'écart des possibilités d'une véritable carrière d'acteur et il doit se contenter de doublages ou de rôles pour la radio. Zeeny se moque de lui : « Ta voix devient

[154] Salman Rushdie, *Les enfants de minuit*, *op. cit.*, p. 239. *Midnight's Children*, *op. cit.*, p. 163 : « inside me, the voices rebounded against the walls of my skull ».
[155] *Ibid.*, p. 247. *MC*, p. 168 : « the inner monologues of all the so-called teeming millions, of masses and classes alike, jostled for space within my head. »
[156] Chantal Delourme, « L'un pour l'autre dans *Midnight's Children* », art. cit., p. 30.

célèbre, mais ils cachent ton visage. »[157] Saladin qui croit avoir trouvé sa place en Angleterre n'y a en fait intégré que sa voix. Son anglicisation est en outre passée par l'appropriation d'une autre voix, celle de Pamela, sa femme. Lorsque celle-ci décide de le quitter c'est parce qu'elle a compris que seule sa voix l'intéressait réellement :

> « [U]n matin elle avait ouvert les yeux et compris que Chamcha ne l'aimait pas du tout pour elle-même, mais pour cette voix qui empestait le pudding du Yorkshire et les hommes courageux, cette voix riche, ronde, de la vieille Angleterre de rêve qu'il voulait désespérément pénétrer. »[158]

Saladin, qui était pourtant le maître des voix, perd soudain la sienne au cours d'un voyage en Inde (« [...] les expressions longuement contenues, les voyelles et les consonnes écartées, commencèrent à s'échapper de sa bouche et du théâtre. Sa voix le trahissait [...] »[159]). Comme si le contact avec la terre de ses origines rendait tout à coup vulnérable ses discours. Comme si son masque d'Anglais se fendillait, pour qu'une parole « authentique » s'échappe de lui, malgré lui. Dans les parties qui racontent l'histoire du prophète Mahound, c'est l'*ethos* de l'archange Gibreel qui est incertain. En effet l'archange a d'abord accepté l'intégration dans la nouvelle religion des trois déesses Lat, Uzza et Manat avant de se rétracter. Laquelle de ses révélations est vraiment de nature angélique, laquelle de nature satanique ? En fait la réponse ne semble pas pouvoir se résumer à l'une des deux hypothèses. Non seulement les deux révélations pourraient provenir de la même source : « [Gibreel] connaît un petit détail, juste une chose qui est un léger problème ici, à savoir que *c'était moi les deux fois, baba, moi en premier et moi en second aussi*. De ma bouche à la fois l'affirmation et le reniement, les versets et leur controverse, univers et envers, tout [...]. »[160] Mais en plus, il semble que

---

[157] Salman Rushdie, *Les versets sataniques*, *op. cit.*, p. 74. *The Satanic Verses*, *op. cit.*, p. 60 : « Your voice becomes famous, but they hide your face. »

[158] *Ibid.*, p. 201. *SV*, p. 180 : « she had woken up one day and realized that Chamcha was not in love with her at all, but with that voice stinking of Yorkshire pudding and hearts of oak, that hearty, rubicund voice of ye olde dream-England which he so desperately wanted to inhabit. » On retrouve d'ailleurs un motif similaire dans *Fury* où Solanka raconte être tombé amoureux de sa femme à la suite d'une conversation téléphonique : « Il était donc tombé amoureux de sa voix avant d'aimer le reste » (Salman Rushdie, *Furie*, *op. cit.*, p. 17. *Fury*, *op. cit.*, p. 8 : « So he felt in love with her voice before the rest of her. »)

[159] Salman Rushdie, *Les versets sataniques*, *op. cit.*, p. 62. *The Satanic Verses*, *op. cit.*, p. 49 : « [...] those long-suppressed locutions, those discarded vowels and consonants, began to leak out of his mouth out of the theatre as well. His voice was betraying him [...]. »

[160] *Ibid.*, p. 141-142. *SV*, p. 123 : « [Gibreel] knows one small detail, just one tiny thing that's a bit of a problem here, namely that *it was me both times, baba, me first and second also me*. From my mouth, bth the statement and the repudiation, verses and controverses, universes and reverses, the whole thing [...]. » En italiques dans le texte.

Mahound ait réussi à arracher à Gibreel sa propre voix pour lui faire dire ce qu'il souhaitait entendre :

> « La lourdeur, encore la lourdeur et maintenant le miracle commence dans son mon notre ventre, il s'arc-boute de tout son être contre quelque chose, forçant quelque chose, et Gibreel commence à sentir cette puissance cette force, la voici *dans mes propres mâchoires* les ouvrant, les refermant ; et le pouvoir naît dans Mahound, atteint *mes cordes vocales* et la voix arrive. *Pas ma voix*, je n'ai jamais connu de tels mots, je ne suis pas un beau parleur je ne l'ai jamais été ne le serai jamais mais ce n'est pas ma voix c'est une Voix. Mahound ouvre grand les yeux, il a une espèce de vision, il regarde, oh, c'est vrai se souvient Gibreel, moi il me voit. Mes lèvres remuent, sont mues par. Quoi, qui ? Sais pas, peux pas dire. Néanmoins les voici sortant de ma bouche, montant de ma gorge, passant mes dents : les Mots. »[161]

Gibreel, intermédiaire entre Dieu et les hommes, personnage entre-deux à la nature incertaine, toujours inquiet et mal à l'aise dans « son double rôle à la fois en-haut-observant-en-bas » est en fait terrifié à l'idée de ne pas pouvoir parler :

> « Gibreel se sent paralysé par la présence du Prophète, par sa grandeur, il se dit je suis incapable de prononcer une parole j'aurais l'air d'un sacré imbécile. […] Un archange doit avoir l'air calme, que penserait le Prophète si l'Exalté de Dieu commençait à bafouiller de trac ? »[162]

Il n'est pas du tout maître de sa voix et celle-ci semble finalement plus fidèle à Mahound qu'à lui-même. Dans ce roman, les personnages semblent tous avoir des relations conflictuelles avec leur propre voix : Pamela et sa voix noble, Saladin et sa voix qui s'échappe, Gibreel et sa voix qui le trahit, mais aussi Sissodia qui bégaye. Dans un monde où les repères vacillent, où les certitudes sont bien souvent illusoires, s'exprimer avec sa propre voix, vivre en accord avec elle, ne semble guère être assuré.

Dans *In Arcadia* de Ben Okri, les huit membres de l'équipe de tournage reçoivent des indications sur leur travail par des voies mystérieuses. En effet, le coordinateur du travail, celui qui fournit les instructions, un certain Malasso n'apparaît jamais et on ne saura jamais qui il est ni même s'il existe vraiment. Dès

---

[161] *Ibid.*, p. 129. *SV*, p. 112 : « The dragging again the dragging and now the miracle starts in his my our guts, he is straining with all his might at something, forcing something, and Gibreel begins to feel that strength that force, here its is *at my own jaw* working it, opening, shutting; and the power, starting within Mahound, reaching up to *my vocal cords* and the voice comes. *Not my voice*, I'd never know such words I'm no classy speaker never was never will be but this isn't my voice it's a Voice. Mahound's eyes open wide, he's seeing some kind of vision, staring at it, oh, that's right, Gibreel remembers, me. He's seeing me. My lips moving, being moved by. What, whom? Don't know, can't say. Nevertheless, here they are, coming out of my mouth, up my throat, past my teeth: the Words. » En italiques dans le texte.

[162] *Ibid.*, p. 129. *SV*, p. 111-112 : « Gibreel feels paralysed by the presence of the Prophet, by his greatness, thinks I can't make a sound I'd seem such a goddam fool. […] An archangel must look composed, what would the Prophet think if God's Exalted began to gibber with stage fright? »

le début, il est une énigme : « Nous avions un contact que personne n'avait jamais vu, et dont personne n'avait jamais entendu parler. Et pourtant c'était notre coordinateur et lui seul connaissait l'itinéraire. »[163] Par ailleurs plusieurs personnages reçoivent des messages énigmatiques dont ils sont également incapables d'expliquer la source. Lao refuse de tenter d'éclaircir le mystère :

> « Ne me demandez pas d'où viennent les messages. Ne me demandez pas d'où viennent les inscriptions. […] Tout ce que je peux dire avec certitude c'est qu'il y a un voile mystérieux qui sépare les vivants des autres. Et ce voile est fait de perception. Et ne me demandez pas qui sont les autres. Ce sont peut-être les morts. Sauf que les morts ne sont pas morts : ils ne sont simplement plus vivants dans des corps. Ce sont peut-être les anges, les anges gardiens, les pêcheurs et les cyniques que nous sommes. Ce sont peut-être nos ancêtres forts et puissants qui hochent la tête de tristesse devant l'énorme gâchis de nos vies. Ce sont peut-être des êtres illuminés. Qui peut le dire ? Ce sont peut-être même parfois des démons, des messagers du diable, qui utilisent autant de ruses pour nous perdre qu'il existe de formules pour nous sauver. Tout ce que je sais c'est qu'il y a un voile, et que des messages sont projetés à travers ce voile. »[164]

Pour lui en effet l'acceptation du mystère est essentielle à la vie ; on ne peut avancer, progresser qu'en s'en remettant à des intuitions, des messages peut-être, mais sans être obsédés par eux, sans vouloir à tout prix les dépouiller de leur ambiguïté, de leur part d'incertitude. Comme il le dit à Jute : « Les messages ne tuent pas […] C'est ce qu'on en fait qui compte. »[165] Peu importe alors quelle est leur source, seule compte la direction que l'on choisit d'en déduire.

Dans *Texaco* de Chamoiseau, « la Parole » joue un rôle essentiel, apparaît même comme un personnage à part entière. En fait, loin de n'être qu'une parole proférée, c'est-à-dire d'être agie par un émetteur, c'est bien plutôt elle qui « agit » et ainsi se fait véritablement sujet. Elle est élan, elle porte : « Si elle te porte, c'est *La Parole* »[166]. Dans *Biblique des derniers gestes*, Balthazar rend hommage aux voix qui l'ont accompagné. Bien sûr ces voix appartiennent toujours à quelqu'un, mais leur origine ne semble plus si importante, seules comptent les qualités

---

[163] Ben Okri, *En Arcadie*, *op. cit.*, p. 14. *In Arcadia*, *op. cit.*, p. 6 : « We had a contact man, whom no one had ever seen, or ever heard before. And yet he was our coordinator, and only he knew the routes. »

[164] *Ibid.*, p. 37-39. *IA*, p. 22-23 : « Don't ask me where the messages come from. Don't ask me where the inscriptions come from. […] All I can say for sure is that there is a mysterious veil that separates the living from the others. And this veil is made of perception. And don't ask me who the others are. They may be the dead. Except that the dead are not dead: they are just not alive in bodies. They may be angels, guardian angels, sinners and cynics that we are. They may be the one's potent and powerful ancestors, shaking their heads in sadness at the enormous blunders we are making in our lives. They may be illuminated beings. Who can say yeah or nay? They may sometimes even be demons, messengers of the devil, who uses as many tricks to get us as there are devices to save us. All I know is that there is a veil, and messages are projected through this veil. »

[165] *Ibid.*, p. 71. *IA*, p. 46 : « Messages don't kill […]. It's what we do with them that matters. »

[166] Patrick Chamoiseau, *Texaco*, *op. cit.*, p. 374. En italiques dans le texte.

propres de ces voix qui semblent devenir de véritables personnages, là encore sujets bien plus qu'objets ou même moyens.

> « L'agonisant eut sans doute un soupir : *Les voix aussi escorteront mes errances !* Il en verrait capables d'endormir des souffrances et guérir des malheurs, il les entendrait honorer des ancêtres, parler aux dieux, célébrer des amours, conjurer les effrois de la mort et cadencer de longues initiations. Il en verrait (comme celle de Man L'Oubliée) capables d'ordonner au réel et de chasser les puissances maléfiques… »[167]

La voix est d'abord une force et à ce titre n'appartient jamais à quelqu'un. Certains savent l'accueillir, d'autres non, mais toujours elle demeure autonome :

> « La-voix se tenait auprès des tambouyés. C'était un chanteur, souvent un vieux-nègre à la gorge éraillée. Son timbre montait de la terre. C'étaient des chants mélancoliques, répétitions tremblées de noms ou de mots incessants qui s'accordaient au prélude des tambours. La-voix vous incitait à déclencher une ronde de défi, et vous chargeait d'orgueilleuses vibrations, pour inspirer aux autres l'envie de vous défier. Autour du chanteur venait la voix-derrière, chœur d'hommes plus jeunes qui soutenaient la voix centrale et confortait ses intentions. Si la-voix faisait bouillir le sang, la voix-derrière soutenait le cœur, renforçait ses battements, entrait dans des aigus qui affolaient les muscles… »[168]

Toutes ces narrations complexes témoignent certes d'une polyphonie du texte, mais aussi d'une certaine imprécision, d'une impossibilité à séparer clairement les différentes voix qui s'expriment. Le roman devient une chambre d'échos pour toutes les voix du monde. L'artiste assumant son hybridité se dégage du danger d'un repli sur soi dans la mesure où l'autre, les autres sont déjà en lui et s'expriment à travers lui. Dans *Dangerous Love* de Ben Okri, Omovo semble avoir conscience de ce que l'artiste doit être un récepteur de voix :

> « La vie extérieure commença à pénétrer en lui. […] Son esprit errait dans cette Babel. Puis il recommença à essayer de ne pas entendre les voix. Il se concentra sur une antenne de télévision. Pendant quelques instants, il n'entendit plus rien. Quand il voulut vraiment savoir s'il n'entendait rien, il recommença à entendre le tumulte du monde. »[169]

Cette élaboration d'un nouvel imaginaire de la voix apparaît comme une manière de relier le trouble de l'hybride postcolonial, à qui sa voix échappe, à des problématiques plus globales. L'influence des nouveaux médias, les bouleversements technologiques jouent certainement aussi un rôle. Ainsi dans

---

[167] Patrick Chamoiseau, *Biblique des derniers gestes*, *op. cit.*, p. 737. En italiques dans le texte.
[168] *Ibid.*, p. 737.
[169] Ben Okri, *Un amour dangereux*, *op. cit.*, p. 119. *Dangerous Love*, *op. cit.*, p. 86-87 : « Life outside began to intrude. […] His mind wandered amidst the babel. Then he came up with the notion of trying not to hear the noises. He concentrated on a television aerial on the roof. For a moment he heard nothing. When he bent his mind to affirm whether he was really hearing nothing, he began to hear the tumultuous sound of the world. »

Midnight's Children et dans *The Satanic Verses*, la radio joue un rôle très important : les voix dans la tête de Saleem sont associées à Radio Inde ; Saladin, l'homme aux mille voix, travaille d'abord pour la radio. Dans *The Ground beneath her Feet* et *Fury*, Internet prend la relève. Internet hante également l'imaginaire de Chamoiseau (surtout dans ses essais, mais aussi dans *Biblique des derniers gestes*) et de Waberi (voir la nouvelle « E-mail moi quelque chose »[170]). Toutefois ce nouvel imaginaire de la voix ne correspond pas à un « désengagement narcissique »,[171] mais plutôt à une volonté de refuser le totalitarisme d'une voix unique.

[170] Abdourahman Waberi, « E-mail moi quelque chose », *Rift routes rails*, Paris, Gallimard, « Continents noirs », 2001.

[171] Selon Gilles Lipovetsky, la montée de l'individualisme dans les sociétés postmodernes a entraîné un certain « désengagement narcissique », c'est-à-dire une indifférence, un vide émotionnel, une certaine apathie, face aux institutions et aux valeurs du passé. Voir *L'ère du vide,* Paris, Gallimard, 1983.

« Je suis là où je dois être et j'en assume l'inconfort. »[172]

3. Une prise de parole hésitante

Dans la mesure où tout texte a un destinataire, c'est-à-dire un co-énonciateur, il doit tenter de construire un *ethos* incorporable par ce dernier.[173] Cela suppose tout d'abord d'avoir une représentation du destinataire. Or, les textes étudiés ici s'adressent à un double (voire multiple) récepteur, « le pendant du côté de la réception de l''énonciation bifide' dont parle Abedelkebir Khatibi ».[174] Cela suppose ensuite de donner une image du « garant »[175] du texte qui confère une légitimité au texte. Or, la parole de l'hybride s'affiche sans garantie. Confrontés à ce paradoxe, les auteurs se trouvent contraints de penser et de discuter leur posture. La seule façon de légitimer une parole de l'illégitime, c'est de refuser les critères habituels de légitimité. Entreprise délicate et qui nécessite une argumentation constante.

Bernard Mouralis affirme que l'écrivain négro-africain ne peut passer sous silence la situation d'énonciation. En effet, parce qu'il cherche à « substituer aux discours tenus jusque là sur l'Afrique par les Européens, un discours proprement africain » :

> « il sait que son propre texte aura d'autant plus de pertinence, de sens, d'efficacité que seront rappelés et même proclamés les circonstances dans lesquelles il a été produit, les motivations qui l'ont suscité, le public auquel il est destiné, l'identité individuelle et collective de celui qui l'assume. »[176]

Mais lorsque l'écrivain africain (ou plus largement, postcolonial) assume son hybridité et en fait le point de départ de sa création, il se trouve dans une situation d'énonciation encore plus paradoxale ; la position qu'il doit défendre dans l'écriture est bien plus incertaine et la définition d'un *ethos* devient plus

[172] Abdellatif Laâbi, *Un continent humain. Entretiens avec Lionel Bourg, Monique Fischer suivis d'un choix de textes inédits*, Vénissieux, Paroles d'Aube, 1997, p. 11.
[173] Voir Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire*, *op. cit*., p. 207-208.
[174] Rainier Grutman, « Bilinguisme et diglossie : comment penser la différence linguistique dans les littératures francophones », art.cit., p. 121.
[175] D'après Dominique Maingueneau : « on peut poser que tout texte écrit, même s'il la dénie, possède une 'vocalité' spécifique qui permet de le rapporter à une caractérisation du corps de l'énonciateur (et non bien entendu, du corps du locuteur extradiscursif), à un *garant* qui à travers son *ton* atteste de ce qui est dit » (in *Le discours littéraire*, *op. cit*., p. 207). En italiques dans le texte.
[176] Bernard Mouralis, *Littérature et développement*, *op. cit.,* p. 369.

problématique. D'où le recours très fréquent (entre autres procédés) à des personnages de créateurs qui permettent de développer largement et souvent assez explicitement des arguments, mais aussi de mettre en scène les difficultés.

Lydie Moudileno, dans *L'écrivain antillais au miroir de sa littérature*, part d'un constat, celui de « la présence presque systématique d'un personnage d'écrivain dans les romans d'auteurs martiniquais et guadeloupéens publiés ces dix dernières années »[177]. Ce constat peut être fait aussi à propos des littératures africaines ou indiennes. Les personnages d'écrivains, de conteurs ou de narrateurs qui sont souvent fortement présents et mis en valeur dans les textes postcoloniaux permettent aux auteurs postcoloniaux toute une réflexion sur cette posture inconfortable de l'écrivain – et donc plus largement de l'individu – postcolonial. Soit que ces personnages fonctionnent comme des porte-parole de l'auteur, soit qu'ils fonctionnent sur le mode de l'anti-ethos[178], soit encore qu'ils initient des dialogues et des interrogations, ils ne peuvent de toute façon définir un garant fort et triomphant. Il n'y a pas d'autre solution que d'accepter la fragilité de la position et de tenter de justifier l'intérêt de cette fragilité.

3.1. Les affres du commencement

3.1.1. Titres

Il arrive que dès le titre, un roman signale l'ambiguïté de l'énonciation. Le titre étant sans doute ce que le lecteur découvre en premier, il peut être stratégique d'y annoncer le dilemme de l'écriture.

Le titre du deuxième roman d'Ahmadou Kourouma en est un bon exemple, l'auteur ivoirien ayant choisi un compromis bilingue : *Monnè, outrages et défis*. Dans un entretien avec Lise Gauvin, il explique la genèse de ce titre :

> « [J]'ai voulu mettre simplement 'Monnè' et mon éditeur m'a dit que les gens ne sauraient pas ce que c'est. Il aurait d'ailleurs fallu mettre un 'w' car le pluriel, en malinké, se fait avec w. Mon éditeur a alors suggéré de mettre le mot malinké avec sa traduction. Mais comme

[177] Lydie Moudileno, *L'écrivain antillais au miroir de sa littérature*, *op. cit*., p. 5
[178] Voir Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire*, *op. cit*., p. 217-219. Un auteur peut avoir recours à une figure qui incarne justement tout ce qu'il refuse. L'ironie dans le traitement permet alors de comprendre la position de l'auteur.

> je ne trouvai pas de mot français qui corresponde exactement au sens de 'monnè', il a fallu inscrire deux mots au lieu d'un. »[179]

On le voit, c'est bien une négociation qui préside à la rencontre avec le lecteur. Madeleine Borgomano, dans son ouvrage *Ahmadou Kourouma. Le 'guerrier' griot*, analyse toute la complexité de ce seuil du texte. En effet, non seulement le titre bilingue annonce une hésitation, mais il ne peut se comprendre sans l'épigraphe qui explique le sens du mot *monnè* et le choix de lui adjoindre « outrages » et « défis ». Par ailleurs, comme elle le remarque :

> « en français, les mots 'outrages' et 'défis' ne sont nullement synonymes et peuvent même sembler presque opposés. L'épigraphe met alors l'accent sur une situation de profond malentendu : au-delà des différences linguistiques, se manifestent des visions du monde peu compatibles. »[180]

Comment aborder un lecteur étranger à sa culture ? Comment aborder un public double ? Jusqu'à quel point aller vers le lecteur ? Comment ne pas trahir sa pensée ? Un titre bilingue traduit déjà l'incertain de la posture, annonce la distance irréductible des « hommes traduits ».[181] Le titre du roman de Chamoiseau, *Solibo Magnifique*, comme cela a déjà été évoqué, se constitue à partir d'un oxymore et qui plus est un oxymore bilingue. Delphine Perret note par ailleurs que pour un lecteur non créolophone, il peut y avoir malentendu :

> « Car *Solibo Magnifique*, pour les non créolophones qui lisent le titre du roman, peut évoquer un nom ordinaire, dont la fonction est d'abord référentielle, ou bien il leur rappellera autre chose. Par exemple Soliman le Magnifique, nom du plus puissant des sultans ottomans, 'L'Ombre de Dieu sur la terre', ce qui donne au *solibo* un reflet 'magnifique' venu d'une autre rive, et d'inattendues possibilités de confusion. »[182]

En attendant le bonheur (Heremakhonon), le titre de la deuxième édition du premier roman de Maryse Condé, *Hérémakhonon*, en plus d'être un retour sur un choix passé, exprime aussi cette volonté d'écrire à partir d'une situation double et pour un public double. Dans sa préface à la réédition, l'auteure note :

> « Parmi les raisons de l'échec de *Heremakhonon* on a souvent invoqué son titre, trop hermétique. J'accepte de l'expliciter dans cette nouvelle édition. *Heremakhonon* est une expression malinké, langue de la Guinée, signifiant 'attends le bonheur'. C'était aussi le nom d'un grand magasin de Conakry perpétuellement vide à l'exception de quelques fragiles jouets venus de la République populaire de Chine devant lequel je passais

[179] Ahmadou Kourouma, entretien avec Lise Gauvin in Lise Gauvin, *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, *op. cit*., p. 159.
[180] Madeleine Borgomano, *Ahmadou Kourouma. Le « guerrier » griot*, *op. cit*., p. 127.
[181] Salman Rushdie, *Imaginary Homelands*, *op. cit*., p. 17 : « translated men ». Ma traduction.
[182] Delphine Perret, *La créolité. Espace de création*, *op. cit*., p. 195.

> quotidiennement en me rendant au Collège où j'enseignais. C'était enfin une manière de signifier que Véronica n'avait rien compris, et cela de son propre aveu, qu'en choisissant Ibrahima Sory, elle s'était 'trompée d'aïeux'. »[183]

Ici, l'auteure choisit non pas de renoncer à la complexité de son titre en malinké, mais lui ajoute une sorte de traduction (partiale et partielle). Les explications dans l'avant-propos tentent de réduire l'opacité, mais soulignent en même temps le caractère peu assuré du point de départ de l'énonciation. Les malentendus avec le lectorat sont d'ailleurs largement évoqués. Si le titre *Traversée de la mangrove* paraît moins problématique dans la mesure où il ne renvoie qu'à une langue, les commentaires métafictionnels montrent qu'il n'en est rien. Francis Sancher travaille à un roman intitulé lui aussi *Traversée de la mangrove* et s'en entretient avec Vilma :

> « — Tu vois, j'écris. Ne me demande pas à quoi ça sert. D'ailleurs, je ne finirai jamais ce livre puisque, avant d'en avoir tracé la première ligne et de savoir ce que je vais y mettre de sang, de rires, de larmes, de peur, d'espoir, enfin de tout ce qui fait qu'un livre est un livre et non pas une dissertation de raseur, la tête à demi-fêlée, j'en ai trouvé le titre : 'Traversée de la mangrove'.
> J'ai haussé les épaules.
> — on ne traverse pas la mangrove. On s'empale sur les racines des palétuviers. On s'enterre et on étouffe dans la boue saumâtre.
> — C'est ça, c'est justement ça. »[184]

Le titre est donc là aussi une sorte d'oxymore. Il arrive aussi qu'un titre apparemment limpide cache des significations plus profondes que l'auteur doit lui-même révéler. Ainsi, au chapitre deux de *Shame*, le narrateur explique son insatisfaction quant à son titre :

> « Ce mot : la honte. Non je dois l'écrire sous sa forme originale et non dans cette langue particulière, corrompue par des concepts erronés et les détritus non repentis, cet angrezi dans lequel je suis obligé d'écrire, et ainsi changer pour toujours ce qui est écrit… *Sharam*, tel est le mot. Pour lequel ce misérable 'honte' est une traduction tout à fait insuffisante. Trois lettres, *Shèn ré mèm* (écrites naturellement de droite à gauche) ; plus des accents *zabar* indiquant les voyelles brèves. Un mot très court, mais contenant des encyclopédies de nuances. »[185]

[183] Maryse Condé, « Avant-propos », *En attendant le bonheur (Heremakhonon)*, *op. cit.*, p. 14.
[184] Maryse Condé, *Traversée de la mangrove*, *op. cit.*, p. 192.
[185] Salman Rushdie, *La honte*, *op. cit.*, p. 42-43. *Shame*, *op. cit.*, p. 38-39 : « This word : shame. No, I must write it in its original form, not in this peculiar language tainted by wrong concepts and the accumulated detritus of its owners' unrepented past, this Angrezi in which I am forced to write, and so for ever alter what is written… *Sharam*, that's the word. For which this paltry 'shame' is a wholly inadequate translation. Three letters, *shìn rè mìm* (written, naturally, from right to left); plus *zabar* accents indicating the short vowel sounds. A short word, but one containing encyclopaedias of nuance.» En italiques dans le texte.

Là encore le titre évolue en territoire d'incertitude. Dès le seuil, le texte s'avère problématique.

3.1.2. Initier l'écriture

Cette difficulté, parfois inscrite dès le titre, est également exprimée par les hésitations et les angoisses des narrateurs et des créateurs. Les commencements sont particulièrement laborieux.

Naipaul a abondamment commenté le difficile chemin qui l'a mené à l'écriture. Dans ses essais, dans ses échanges de lettres avec son père, mais aussi dans ses nouvelles et ses romans, il ne cesse de revenir sur ce qui apparaît comme une véritable obsession : le parcours d'obstacle menant à l'écriture pour un individu postcolonial. L'angoisse de la page blanche, les affres des personnages, écrivains ou artistes, en quête de leur « sujet », de leur « voix », les commencements sans cesse repoussés, tous ces éléments apparaissent sous diverses formes dans plusieurs de ses romans. Dans *A House for Mr. Biswas* de Naipaul, Biswas, qui rêve d'écrire un roman, recommence indéfiniment le même texte qu'il ne parvient jamais à achever :

> « ÉVASION par Mr. Biswas. Âgé de trente-trois ans, et alors qu'il était déjà père de quatre enfants… Là, il s'arrêtait souvent. Parfois, il allait jusqu'au bout de la page ; parfois, mais rarement, il tapait avec frénésie page après page. [...] Il n'achevait aucune de ses histoires, mais leur thème restait toujours le même. Le héros, pris au piège du mariage, accablé d'une famille, sa jeunesse enfuie, rencontre une jeune fille. Elle est mince, presque maigre, et de blanc vêtue. Elle est fraîche, tendre, n'a jamais été embrassée ; elle est inapte à la maternité. Les histoires n'allaient jamais au-delà de cette rencontre. »[186]

Dans *The Mystic Masseur*, Ganesh parle énormément d'écrire, mais diffère sans cesse l'écriture elle-même, multipliant les conduites d'évitement. Il écrit par exemple à plusieurs éditeurs pour leur demander s'ils seraient *a priori* intéressés et ayant reçu une réponse positive, l'encadre avec ferveur. Pourtant, il n'écrira jamais l'ouvrage annoncé à ces éditeurs, imaginant quantité de justifications plus ou moins absurdes. Dans *Guerrillas*, Jimmy a pris quelques cours d'expression

[186] V.S. Naipaul, *Une maison pour monsieur Biswas*, *op. cit.*, p. 338. *A House for Mr. Biswas*, *op. cit.*, p. 362-363 : « ESCAPE by Mr. Biswas. At the age of thirty-three, when he was already the father of four children… Here he often stopped. Sometimes he went on to the end of the page; sometimes, but rarely, he typed frenziedly for page after page. […] None of these stories was finished, and their theme was always the same. The hero, trapped into marriage, burdened with a family, his youth gone, meets a young girl. She is slim, almost thin, and dressed in white. She's fresh, tender, unkissed; and she is unable to bear children. Beyond the meeting the stories never went. »

écrite. Sa position complexe dans la société lui cause des difficultés à se définir, à trouver sa voix et c'est par l'écriture qu'il rêve de s'affirmer. Pourtant, là encore, les mots se dérobent :

> « Il avait commencé sans conviction, alignant des mots sur le bloc-notes. Puis il avait été pris d'exaltation, les mots devenaient plus que des mots et il avait cru qu'il pourrait continuer ainsi longtemps. Maintenant cette même exaltation l'empêchait d'écrire et il se mit à marcher dans la pièce. […] et quand il revint à son bureau, il s'aperçut qu'il ne pouvait plus écrire, le fil était rompu. Les mots sur le bloc-notes redevenaient seulement des mots et sonnaient faux. »[187]

Dans *The Mimic Men*, Ralph Singh, contrairement à ses attentes, ne parvient pas si facilement à écrire son premier livre :

> « J'étais paralysé autant par le côté informe de ce que j'avais vécu et qui était tellement étranger au décor dans lequel je me proposais d'en rédiger le récit, que par le décor lui-même, ma situation physique dans cette ville, cette chambre, avec cette vue, cette lumière terne. »[188]

On note que pour Ralph Singh c'est très clairement le décalage entre son expérience, sa vie et le lieu où il se trouve qui rend l'écriture problématique. Dans *The Enigma of Arrival*, Alan le journaliste talentueux qui voudrait être écrivain parle sans cesse de ses projets de livres (il cite même les titres déjà choisis), mais ne passe jamais à l'acte, incapable de reconnaître qu'il lui faudrait partir de ses manques, de ses névroses et non de ses fantasmes.

Dans *Texaco* de Chamoiseau, Marie-Sophie est incapable de livrer directement son récit, mais doit se contenter du rôle d'« informatrice » et passer par le marqueur de paroles. Même lorsqu'elle parle au marqueur de paroles, celui-ci témoigne que la communication n'est pas si aisée : « Elle me raconta ses histoires de manière assez difficultueuse. »[189] Dans *Solibo Magnifique*, le marqueur fait allusion à ses difficultés quant à un projet qui lui tient à cœur (il s'agit de *Chronique des sept misères*) :

---

[187] V.S. Naipaul, *Guérilleros*, *op. cit.*, p. 45. *Guerrillas*, *op. cit.*, p. 34 : « He had begun without conviction, simply putting down words on the pad. But then excitement had possessed him; the words became more than words; and he felt he could go on for a long time. Now, out of that very excitement, he stopped writing and began to walk about the room. […] and when he went back to the desk he found that the writing excitement had broken and was impossible to re-enter. The words on the pad were again just like words, false. »

[188] V.S. Naipaul, *Les hommes de paille*, *op. cit.*, p. 324. *The Mimic Men*, *op. cit.*, p. 265 : « I was overwhelmed as much by the formlessness of my experiences, and their irrelevance to the setting in which I proposed to recount them, as by the setting itself, my physical situation, in this city, this room, with this view, that lustreless light. »

[189] Patrick Chamoiseau, *Texaco*, *op. cit.*, p. 493.

> « Ma recherche avançait d'autant plus mal que j'avais de fréquentes crises d'asthme et qu'il m'était impossible de me souvenir de mon plan de travail. J'errais donc entre les établis, les brouettes de djobeurs et les fruits de saison, délabré parmi les délabrements, hagard des écritures et des notes fantomatiques que je m'obstinais à prendre. »[190]

La nécessité de justifier le récit, de l'appuyer est par ailleurs lisible dans les « Chutes et notes » de *Chronique des sept misères* ou dans les « notes d'atelier et autres affres » de *Biblique des derniers gestes*. Ces notes intratextuelles mettent en effet en scène le travail de l'écrivain, avec ses remords, ses hésitations.

Dans *Traversée de la mangrove* de Maryse Condé, Lucien Evariste, le seul personnage que les habitants de Rivière au Sel veulent bien qualifier d'écrivain, n'a en fait jamais écrit. Les projets de Lucien Evariste sont restés des fantasmes inconsistants et irréalisables parce qu'il confond authenticité avec langue créole et ruralité :

> « [I]l n'arrivait à rien, hésitant entre une fresque historique retraçant les hauts faits des Nèg mawon, et une chronique romancée de la grande insurrection du Sud de 1837. Ses amis patriotes, abondamment consultés, étaient aussi hésitants, les uns penchant pour les nèg mawon, les autres pour la révolte du Sud, mais tous le sommant d'écrire dans sa langue maternelle, c'est-à-dire le créole. Lucien, qui à l'âge de six ans, avait reçu de ses deux parents une paire de calottes pour avoir prononcé à voix haute la seule expression créole qu'il connaissait : 'A pa jé !', en était bien empêché et, n'osant avouer son impuissance, regardait sans y toucher la machine à écrire électronique qu'il avait achetée à grand frais. »[191]

Dans plusieurs romans de l'auteure, les personnages qui tentent de raconter leur vie éprouvent également de nombreux doutes. Ainsi, le narrateur de *Célanire cou-coupé* hésite à définir le début de son histoire : « Au moment où débute cette histoire (mais est-ce le début ? Où en est le début ? Mystère et boule de gomme !) »[192] Ludovic dans *Desirada* est confronté à la même interrogation :

> « Tu voudrais que je commence mon histoire par son commencement. Où est le commencement ? Il était peut-être écrit depuis le moment de ma naissance dans une case à toit de paille […] il était peut-être écrit que je ferai trois fois le tour de la terre pour être maté aux environs de trente ans par une mauviette qui me donnerait deux enfants et me garderait vingt ans à côté d'elle »[193]

Véronica, l'héroïne de *En attendant le bonheur*, ne semble guère plus avancée sur ce point : « Et tout recommencer depuis le commencement. Mais quel est le

[190] Patrick Chamoiseau, *Solibo Magnifique*, *op. cit.*, p. 43.
[191] Maryse Condé, *Traversée de la mangrove*, *op. cit.*, p. 217-218.
[192] Maryse Condé, *Célanire cou-coupé*, *op. cit.*, p. 14-15.
[193] Maryse Condé, *Desirada*, *op. cit.*, p. 271.

commencement ? Bien sûr, on pourrait dire que c'était ce baptême de poupée. […] Oui, c'était un commencement possible. »[194] Plus loin d'ailleurs, Véronica, évoquant les viols des esclaves lors de la « Traversée du Milieu », se reprend : « En fait, c'est ainsi que toute l'affaire a commencé. »[195] Puis, racontant des vacances en famille à Saint-Claude, « dans ce fief de la mulâtraille où les Noirs marchaient sur la pointe des pieds », elle invoque un autre commencement : « Disons-le, disons-le ! C'est là que pour moi tout a commencé. »[196] Cette incertitude permet en fait aux narratrices de construire un récit non linéaire, essayant successivement des directions différentes, des allers-retours, des revirements. Comment avancer droit lorsqu'il n'y a pas de point de départ ?

On retrouve quelque chose de très semblable dans *The God of Small Things* d'Arundhati Roy. La voix narrative remet en effet en cause la possibilité de définir un commencement à son histoire. Différentes perspectives sont toujours possibles :

> « Et pourtant, dire que tout commença avec l'arrivée de Sophie Mol à Ayemenem, ce n'est qu'une manière parmi d'autres de voir les choses. On pourrait tout aussi bien avancer que tout avait commencé des milliers d'années plus tôt. Bien avant l'arrivée des marxistes. Bien avant la prise de Malabar par les britanniques ou le protectorat hollandais, bien avant l'arrivée de Vasco de Gama, bien avant la conquête de Calicut par Zamorin. […] On pourrait aller jusqu'à dire que tout avait commencé bien avant que le christianisme débarque de son bateau et se diffuse dans le Kerala comme le thé en sachet. Que tout avait commencé à l'époque où furent décrétées les Lois sur l'Amour. Les lois qui décidaient qui devait être aimé et comment. Et jusqu'à quel point. »[197]

Dans *Dangerous Love* de Ben Okri, le travail qu'effectue Omovo sur sa toile intitulée « *Related Losses* » (qui représente notamment une fillette mutilée à l'image de celle retrouvée sur la plage avec Keme) permet de voir les hésitations et les ajustements nécessaires à l'artiste. Omovo y travaille pendant plusieurs années, avec de nombreuses hésitations, des retours et des remords. Il n'a

---

[194] Maryse Condé, *En attendant le bonheur*, *op. cit.*, p. 23-24.
[195] *Ibid.*, p. 38.
[196] *Ibid.*, p. 183.
[197] Arundhati Roy, *Le dieu des petits riens*, *op. cit.*, p. 56-57. *The God of Small Things*, *op. cit.*, p. 33 : « Still, to say that it all began when Sophie Moll came to Ayemenem is only one way of looking at it. Equally, it could be argued that it actually began thousands of years ago. Long before the Marxists came. Before the British took Malabar, before the Dutch Ascendency, before Vasco de Gama arrived, before the Zamorin's conquest of Calicut. Before three purple-robed Syrian Bishops murdered by the Portuguese were found floating in the sea, with coiled sea serpents riding on their chests and oysters knotted in their tangled beards. It could be argued that it began long before Christianity arrived in a boat and seeped into Kerala like tea from a teabag. That it really began in the days when the Love Laws were made. The laws that lay down who should be loved, and how. And how much. »

d'abord pas pu la finir et a ressenti le besoin de ne pas donner de visage à la fillette :

> « Il eut des difficultés avec le visage de la petite fille. Il avait complètement oublié à quoi il ressemblait. Alors il le peignit et le repeignit avec dans l'esprit le visage d'Ifeyiwa. Il ne cessait d'en changer les traits. Tout d'abord, il lui donna un sourire torturé. Puis une grimace de madone. Il lui donna un visage de paysanne. Un visage sacrifié. Un visage stylisé. Rien ne convenait. Il voulut hurler. […] Il se rendit compte immédiatement que l'œuvre ne pourrait que rester inachevée, et que la petite fille devrait exister sans visage. »[198]

Pourtant sept ans plus tard, il revient sur cette toile et la modifie. La description des modifications n'est pas sans évoquer celles que Ben Okri a fait subir à son œuvre de jeunesse *The Landscapes within* pour en tirer *Dangerous Love*. Dans ce besoin de revenir sur ce qui a déjà été dit, on peut lire toute l'incertitude d'un discours qui n'a pas seulement conscience d'être incomplet ou inachevé (cela concernerait sans doute tous les écrivains), mais aussi de pouvoir se dire autrement. Omovo, dans un mouvement qui mime celui d'Okri, ne change pas fondamentalement le sens de sa toile, mais revoit la manière de l'exprimer.

Dans *Monnè, outrages et défis* de Kourouma, avec la défaite de Soba, tous les repères changent, le monde n'est plus ce qu'il était. Le griot Diabaté refuse alors de se mettre au service de Djigui : « [L]es cordes de ma cora ne vibrent plus ; j'ai oublié la généalogie des grandes familles ; ma voix, elle aussi s'est éteinte. »[199] Il finit par céder aux supplications (appuyées de nombreux cadeaux) de Djigui et invente le nouveau chant qui sera intitulé chant des *monnew* et marquera toute la fin du règne de Djigui. Un chant des *monnew* est en soi un paradoxe puisqu'il mêle louange et chant de défaite et l'on conçoit que le griot ait pu hésiter.

Dans *Midnight's Children* de Salman Rushdie, le narrateur paraît d'abord quelque peu indécis, l'incipit du roman en portant d'ailleurs les traces :

> « Il était une fois… je naquis à Bombay. Non, ça ne marche pas, il ne faut pas perdre la date de vue : je suis né dans la maternité du docteur Narlikar, le 15 août 1947. Et l'heure ?

[198] Ben Okri, *Un amour dangereux*, *op. cit.*, p. 506-507. *Dangerous Love*, *op. cit.*, p. 386-387 : « He had trouble with the girl's face. He had entirely forgotten what the girl's face looked like. So, keeping Ifeyiwa's face in mind, he painted and re-painted the face. He kept changing the features. First he gave her a tortured smile. Then a madonna's grimace. He gave her a peasant girl's face. A sacrified face. A stylised face. None of them worked. He wanted to scream. […] He realised instantly, that the work could only ever remain unfinished, beyond completion, and that the girl would have to exist without a face. »

[199] Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, *op. cit.*, p. 43.

> L'heure a également de l'importance. D'accord : la nuit. Non, il est important d'être plus… À minuit sonnant exactement. »[200]

Ce n'est pas tant la naissance du personnage qui fonde le point de départ du roman que l'interrogation sur la naissance de l'écriture.

3.2. Négocier la place d'énonciation

3.2.1. L'écrivain, entre pères et pairs

Pour l'écrivain postcolonial, la place d'énonciation est toujours problématique. Confronté au trouble de l'origine et sommé d'inscrire sa place dans la littérature, il doit se choisir ses pères et ses pairs. Pour lui, l'héritage et la filiation ne sont jamais des évidences et il lui faut donc les affirmer fortement. L'intertextualité est ainsi souvent largement mise en valeur, manière de multiplier les traces d'appartenances, de revendiquer une origine ou à défaut une « famille » littéraire :

> « Souvent, les gens qui écrivent cachent les références et ne présentent que le résultat fini, qui passe par leur filtre. On sait bien que la biographie d'un écrivain s'arrête à la bibliothèque, aux livres qu'il a lus. Moi, au contraire, j'avais pris le parti de dire aux lecteurs : voilà ma famille littéraire, voilà ma filiation. J'ai même pris plaisir à inventer une généalogie, avec mes grands frères, mes cousins littéraires. »[201]

Si un texte renvoie toujours à d'autres textes, le texte postcolonial le fait de manière particulièrement consciente et extravertie, à tel point que l'on peut se demander si la fonction de légitimation de ces références est bien la première ou si d'autres motivations n'entrent pas en jeu.

Ainsi Abdourahman Waberi multiplie-t-il les citations, dûment signalées par des guillemets et parfois des italiques. Dans *Balbala*, on relève ainsi des citations de comptines (p. 70), de proverbes (p. 83, p. 98, p. 107, p. 109), de chansons (p. 98, p. 112), d'un géographe français Edgar Aubert de la Rüe (p. 29), du Coran (p. 175), mais aussi d'auteurs comme Apollinaire (p. 15), Frankétienne (p. 22), Rimbaud (p. 31-32), Nicolas Bouvier (p. 33), James Joyce (p. 47), Shakespeare

[200] Salman Rushdie, *Les enfants de minuit*, *op. cit.*, p. 11. *Midnight's Children*, *op. cit.*, p. 9 : « I was born in the city of Bombay… once upon a time. No, that won't do, there's no getting away from the date: I was born in Doctor Narlikar's Nursing Home on August 15th, 1947. And the time? The time matters, too. Well then: at night. No, it's important to be more… On the stroke of midnight, as a matter of fact. »

[201] Abdourahman Waberi in Boniface Mongo-Mboussa, « Abdourahman Waberi ou la transhumance littéraire », *Désir d'Afrique*, *op. cit.*, p. 104.

(p. 64), Mallarmé, (p. 88), Albert Londres (p. 94), Seféris (p. 104), Mia Couto (p. 127) ou Césaire (p. 165, déjà cité mais sans référence p. 20). Citations explicites auxquelles il faudrait ajouter de nombreuses allusions et références (à Assia Djebar, Henri Lopès, Tchicaya U Tam'si, Joseph Kessel, Segalen, Romain Gary, Michel Leiris, Teilhard de Chardin, Henri de Monfreid, Foucault, la poésie orale somalie, la légende d'Elmi et Hodane, Rabelais, Michelet, Mohammed Dib, aux chanteurs Neima Djama, Fadouma Ahmed, Abdi Nour, etc.). Le texte est littéralement saturé de références.

Dans son recueil de poèmes, *Mental Fight*, Ben Okri joue aussi de la saturation en composant son dernier texte presque exclusivement à partir de titres d'œuvres de la littérature mondiale :

> « Car après les évangiles
> Après les humaines et divines comédies
> Après les mille et une nuits
> Après le crime et le châtiment
> La guerre et la paix, l'orgueil et les préjugés
> Le bruit et la fureur
> Entre le bien et le mal
> L'être et le néant
> Après la tempête, le procès,
> Après le désert,
> Quand les choses se sont effondrées
> Après cent ans de solitude
> Et la recherche du temps perdu,
> Dans le royaume de ce monde,
> Nous pouvons encore étonner les dieux en l'humanité
> Et être l'étoffe des légendes futures,
> Si nous osons seulement être réels
> Et si nous avons le courage de voir
> Que le temps est venu de rêver
> Le meilleur de tous les rêves. »[202]

Les titres renvoient aux œuvres de Balzac, Dante, Dostoïevski, Tolstoï, Jane Austen, Faulkner, Nietzsche, Sartre, Shakespeare, Kafka, T.S. Eliot[203], Achebe, Garcia Marquez, Proust, Carpentier et Okri lui-même.

Dans *Écrire en pays dominé*, Chamoiseau livre sa « sentimenthèque » : il intègre dans son texte de courts passages en italiques dans lesquels il définit ce

[202] Ben Okri, *Combat mental*, *op. cit*., p. 115. *Mental Fight*, *op. cit.*, p. 114 : « For, after the gospels / after the human and divine comedies / After the one thousand and one nights, / After crime and punishment, / War and peace, pride and prejudice, / The sound and the fury, / Between good and evil, / Being and nothingness, / After the tempest, the trial, / And the wasteland, / After things have fallen apart, / After the hundred years of solitude, / And the remembrance of things past, / In the kingdom of this world, / We cans till astonish the gods in humanity / And be the stuff of future legends, / If we but dare to be real, / And have the courage to see / That this is the time to dream / The best dream of them all. »

[203] Si la traduction française (« après le désert ») ne permet guère d'identifier la référence, la version originale (« and the wasteland ») ne laisse pas de doute.

pour quoi il se sent redevable, ce en quoi il est reconnaissant à tel ou tel auteur. Si l'on tient compte des œuvres anonymes et de figures désincarnées (« le conteur créole », « le nègre marron »), on arrive à 189 références, certaines étant par ailleurs citées à plusieurs reprises.

L'intertextualité peut avoir plusieurs fonctions. Tout d'abord, il faut s'assurer de la caution de « grands auteurs » reconnus comme relevant du canon officiel, sortes de cartes de visite qui permettent l'identification et facilitent l'entrée dans le système littéraire.[204] Ainsi le poème d'Okri a les allures d'une liste des « meilleurs livres de la littérature mondiale ». Plus qu'une liste d'influences revendiquées, il semble surtout qu'elle soit un passeport pour affirmer le droit à l'auteur de *Astonishing the Gods* de briguer une place dans le panthéon des lettres.

De même, lorsque Chamoiseau définit sa « sentimenthèque » dans *Écrire en pays dominé*, c'est-à-dire sa bibliothèque personnelle, il cite à cinq reprises Rabelais, le posant ainsi comme une des références essentielles (avec Glissant, cité 10 fois, Segalen cité 9 fois, Césaire et Faulkner cités 5 fois également). San-Antonio est cité lui aussi, mais une seule fois. Pourtant dans une interview avec Delphine Perret, Chamoiseau reconnaît que celui-ci l'a plus influencé que Rabelais :

> « [O]n a tendance à citer Rabelais, Villon, etc., mais je pense qu'à la réflexion, San-Antonio est aussi important que Rabelais. San-Antonio est un sous-produit de Rabelais, c'est fondamental. […] Il y a une grande proximité entre les policiers de *Solibo* et ceux de San Antonio. »[205]

Dans *Texaco*, Marie-Sophie lit Rabelais et non San-Antonio. Cette référence à un auteur reconnu du corpus de la « grande littérature » française permet à l'auteur de s'affranchir d'autres modèles (par exemple un certain réalisme dans la tradition des classiques du XIX^{ème} siècle). La référence aux seuls conteurs créoles ou à une littérature au statut institutionnel incertain (comme celle de San-Antonio) ne saurait être un garant suffisant. Le texte doit se « rebrancher » sur une autre tradition de la littérature française pour être « lisible », « identifiable » par le centre de légitimation. On notera d'ailleurs que l'intertextualité rabelaisienne est l'une de plus riches dans les littératures postcoloniales (surtout francophones, mais pas

[204] Christiane Ndiaye remarque que, pendant toute une période, les romans africains ont d'ailleurs été effectivement évalués par comparaison avec les romans français, notamment les réalistes du XIX^{ème} siècle. Voir « De l'écrit à l'oral : la transformation des classiques du roman africain », *Études françaises*, vol. 37, n° 2, p. 47-48.

[205] Patrick Chamoiseau, entretien avec Delphine Perret, in Delphine Perret, *La créolité : espace de création*, *op. cit*., p. 214.

exclusivement). Rushdie, Waberi, Kourouma, Ben Okri, Sony Labou Tansi, Raphaël Confiant, Tierno Monenembo et bien d'autres s'y réfèrent. Invoquer Rabelais c'est revendiquer une filiation avec un auteur canonique qui a travaillé à une époque de frottement entre oralité et écriture, qui a abordé les moyens de subversion à la portée des dominés.[206]

James Joyce semble aussi une référence obligée : Waberi, Okri, Rushdie (entre bien d'autres) en ont revendiqué l'influence. Là encore le choix est révélateur : Joyce appartient à la littérature mondiale, reconnu comme l'un des grands auteurs du XX^{ème} siècle de façon à peu près unanime et en même temps, son « irlandité » (parfois assimilée à une situation postcoloniale) en fait un modèle « authentique » potentiel. On pourrait d'ailleurs noter que Yeats, autre auteur irlandais d'envergure internationale, est également une référence courante (au moins dans le domaine anglophone), dont on peut reconnaître l'influence sur des auteurs aussi divers que Derek Walcott, Raja Rao, A.K Ramanujan, Christopher Okigbo ou Chinua Achebe.[207]

Si on considère qu'elle est l'expression de l'accession à la parole de ceux qui jusque là ont surtout été des objets de discours, on comprend que la littérature postcoloniale doive aussi se situer par rapport aux discours antécédents, notamment ceux des littératures coloniales, récits de voyage, etc. C'est ainsi que *Heart of Darkness* de Conrad est un intertexte incontournable. Arundhati Roy dans *The God of Small Things* y fait largement référence. La « Maison de l'Histoire », où se déroulent un certain nombre d'événements clés, est connue des jumeaux comme ayant été autrefois : « la maison de Kari Saipu, le *sahib* noir. Cet anglais qui s'était fait Indien. Qui parlait le Malayalam et portait des *mundu*. Le Kurtz d'Ayemenem, qui vivait là comme au Cœur des Ténèbres. »[208] La maison est ensuite simplement désignée sous l'expression « Cœur des Ténèbres » (« *Heart of Darkness* »). Par ailleurs on trouve dans le roman d'Arundhati Roy plusieurs références explicites au *Livre de la jungle* de Kipling, Ammu et les enfants en

[206] Tierno Monenembo, reconnaissant dans une interview l'influence déterminante de Rabelais sur son œuvre, explique ainsi : « Rabelais est d'autant plus important qu'il est à la charnière de l'écriture et de l'oralité ; exactement comme en littérature africaine. D'ailleurs, j'ai très souvent l'impression en lisant Rabelais de lire un Africain. Parce qu'il y a deux choses qui me paraissent très importantes chez Rabelais : c'est le sens du raccourci et celui de la démesure… » (Tierno Monenembo dans un entretien avec Françoise Cévaër, *Revue de Littérature Comparée*, « Littératures d'Afrique noire », vol. 265, n° 1, janvier-mars 1993, p. 167.)

[207] À propos des liens entre Yeats et la problématique postcoloniale, voir Jahan Ramazani, « W.B. Yeats: A Postcolonial Poet? », *The Hybrid Muse. Postcolonial Poetry in English*, *op. cit.*, p. 21-48.

[208] Arundhati Roy, *Le dieu des petits riens*, *op. cit.*, p. 82. *The God of Small Things*, *op. cit.*, p. 52 : « Kari Saipu's house. The Black Sahib. The Englishman who had 'gone native'. Who spoke malayalam and wore mundus. Ayemenem's own Kurt. Ayemenem his private Heart of Darkness. »

utilisant des extraits pour se dire leur amour (« Nous sommes du même sang, toi et moi »[209]). Ben Okri fait également allusion au roman de Conrad dans *Infinite Riches*. Le Gouverneur général qui a entrepris de réécrire l'Histoire de l'Afrique est enfermé dans sa grande maison blanche où lui et sa famille souffrent de la chaleur. Pendant qu'il dort, Azaro pénètre un de ses rêves et le voit d'abord imaginant les habitants du pays sous la forme d'insectes noirs monstrueux, puis découvrant une route magnifique à l'entrée de laquelle un panneau dit « Heart of World », à la sortie un autre « Brave New Darkness ».[210] On reconnaît le titre du roman de Conrad mêlé à celui du roman de Huxley, *Brave New World*. Dans le rêve du Gouverneur, la route, construite sous ses ordres par des esclaves, qui pour beaucoup y ont laissé leur vie, sert à exporter toutes les richesses de l'Afrique vers l'Occident. Les ténèbres que Conrad associait à l'Afrique sont attribuées cette fois à l'Occident et à son utopie terrifiante, tandis que l'Afrique est qualifiée de « cœur du monde », organe essentiel, capable d'assurer l'oxygénation de toute la planète.

Dans *Transit* de Waberi, un des personnages évoque le racisme imprégnant la presse de l'époque coloniale et fait alors référence à Conrad :

> « Dans les éditos des journaux d'époque, on nous distillait le risque des choix mutilants : les convertir ou les exploiter, les éduquer ou les émasculer, les développer ou les écraser. 'Exterminer toutes ces brutes', vociférait le vis-à-vis de Conrad qui, lui, savait parler le langage de la vérité. Jeune marin de trente-deux ans, il avait eu l'occasion de commander en 1890 un vapeur belge qui remontait le fleuve Congo. Au cœur des ténèbres n'est que la version romancée de son journal de bord et Kurtz ne fait qu'appliquer les méthodes en usage pour exploiter l'or, l'ivoire et le bois dans la propriété du bon roi Léopold de Belgique. »[211]

L'auteur fait également plusieurs références aux écrits d'Henri de Monfreid ou d'Albert Londres.

Salman Rushdie positionne lui aussi son œuvre par rapport à la littérature coloniale et à ses héritiers. Dans *Midnight's Children*, le grand-père de Saleem, Aadam Aziz, emprunte son nom au personnage du roman de Forster, *A Passage to India*, lui aussi un médecin aliéné par son éducation occidentale. Il est également fait référence au roman de Paul Scott, *The Jewel in the Crown*, lorsque Saleem fonde la Midnight's Children's Conference (MCC). En effet, dans le roman de Scott, Hari Kumar, un Indien anglicisé, est membre du « Mayapore Indian Club.

[209] *Ibid.*, p. 426. *GST*, p. 329 : « We be of one blood, ye and I. » La phrase est tirée du *Livre de la jungle*, lorsque Mowgli témoigne de son attachement aux animaux de la jungle. Elle sert à affirmer le contraire de ce qu'elle semble dire puisqu'elle met les liens choisis au dessus des liens du sang.
[210] Ben Okri, *Infinite Riches*, *op. cit.*, p. 236-237.
[211] Abdourahman Waberi, *Transit*, *op. cit.*, p. 34.

Le Mayapoore Chaterjee Club. Le MCC. L'Autre Club. Le mauvais. »[212] Par ailleurs, dans le roman de Scott, Miss Crane possède une peinture représentant un prince indien offrant une couronne à la Reine Victoria, une peinture qu'elle a emmenée avec elle dans tous ses déplacements et qui s'est chargée de signification et d'émotion avec le temps. Dans *Midnight's Children*, Saleem a dans sa chambre un tableau représentant Sir Walter Raleigh[213] au pied d'un vieux pêcheur tendant le doigt vers l'horizon, un motif qui devient l'un des leitmotive du roman, chargé lui aussi de multiples significations. Ces clins d'œil ironiques sont une manière d'affirmer que ceux qui furent les objets des romans de l'Empire prennent désormais la parole.

Dans les romans de Naipaul, les références à la littérature de l'époque coloniale sont extrêmement nombreuses et sont utilisées de manière complexe. Tout d'abord, les personnages eux-mêmes voient le monde à travers les modèles et les références que leur a fournis leur éducation occidentale (même sommaire). Ainsi, le narrateur de *The Enigma of Arrival* relate comment sa perception des choses est conditionnée par les romans, les tableaux, les films européens de son éducation coloniale. Dans *Guerrillas*, Jimmy essaie de trouver une cohérence interne en rédigeant des textes dans lesquels il est à la fois Catherine et Heathcliff (référence à *Wuthering Heights – Les hauts de Hurlevent* – d'Emily Brontë), Clarissa et Lovelace (référence à *Clarissa* de Samuel Richardson). Il appelle son domaine « Thrushcross Grange », toujours en référence au roman d'Emily Brontë. Le premier chapitre de *Half a Life* s'intitule « A Visit from Somerset Maugham » (« Une visite de Somerset Maugham ») et raconte comment le père de Willie Chandran voit sa vie changer suite à une rencontre – quelque peu cocasse – avec l'écrivain britannique.[214] Dans *A House for Mr. Biswas*, Biswas ayant découvert

[212] Paul Scott, *The Jewel in the Crown*, London, Heinemann, 1967, p. 236, cité par Timothy Brennan, *Salman Rushdie and the Third World*, *op. cit.*, p. 82 : « Mayapore Indian Club. The Mayapore Chaterjee Club. The MCC. The Other Club. The wrong one.' » Ma traduction.

[213] Le chevalier/aventurier, favori de la Reine Victoria, qui fut notamment obsédé par la quête de l'Eldorado. V.S. Naipaul s'est également intéressé à ce personnage qu'il évoque dans *The Loss of Eldorado* ainsi que dans *A Way in the World*.

[214] Le père de Willie, raconte que dans les années 30, pour échapper à ses ennemis, il s'était fait passer pour un ascète ayant fait vœu de silence. Somerset Maugham, voyageant en Inde à l'époque et cherchant à écrire un livre sur la spiritualité, lui avait été amené. Très impressionné par sa piété apparente et son silence obstiné, il en avait rendu compte dans son récit de voyage, ce qui avait fait du père de Willie un homme célèbre et respecté comme un saint. L'anecdote est évidemment très ironique. Elle montre la naïveté du voyageur occidental qui en quête de spiritualité trouve de la spiritualité là où il n'y avait qu'opportunisme. En même temps, c'est la vision du voyageur occidental qui demeure : « Du même coup, tout le monde changea d'attitude. Ils feignirent de me voir tel que m'avait vu l'écrivain : l'homme de haute caste, haut placé dans l'administration du maharadjah, issu d'une lignée qui avait accompli les rituels sacrés pour le souverain, tournant le dos à une brillante carrière et adoptant une vie de mendicité liée aux

« le réconfort de Dickens » transfère « les personnages et le décor à des gens et des endroits connus de lui »[215]. Cette attitude est souvent le signe de la faiblesse des personnages à diriger leur vie. En effet, bien souvent, le recours à ces références demeure superficiel et ne permet guère aux personnages d'exprimer un regard authentique et juste sur leur propre existence.

Cependant, il ne s'agit pas pour Naipaul de refuser l'héritage de la littérature occidentale. L'auteur lui-même joue largement de l'intertextualité et multiplie les références plus ou moins discrètes aux œuvres de l'époque coloniale. Ainsi, Bruce King affirme que le roman de Naipaul, *In a Free State*, peut être lu comme « une autre version, plus désabusée et contemporaine, de *The Heart of Darkness* »[216]. *A Bend in the River* contient également de nombreuses allusions au roman de Conrad et l'auteur a d'ailleurs confié dans *The Return of Eva Perón* : « Je me suis rendu compte que Conrad – soixante ans avant moi, à une époque de grande paix – avait été partout avant moi. »[217] Dans *Guerrillas*, l'auteur fait de *Jane Eyre* de Charlotte Brontë, un intertexte essentiel, mais fait également référence à la réécriture de *Jane Eyre* par Jean Rhys, *Wide Sargasso Sea*.[218] Dans son roman, Jane Rhys s'attache au personnage de la mystérieuse femme de Rochester, qui, devenue folle, est enfermée dans une pièce du manoir auquel elle finit par mettre le feu. En redonnant une histoire et une consistance à ce personnage, Jean Rhys démonte la logique impérialiste sur laquelle *Jane Eyre* était fondé. Naipaul choisit de nommer ses personnages Jane et Roche et emprunte aux deux œuvres de nombreux détails, mais qu'il combine de façon

---

aumônes des plus pauvres des pauvres. » (V.S. Naipaul, *La moitié d'une vie*, *op. cit*., p. 13. *Half a Life*, *op. cit*., p. 3 : « So the attitude of everybody changed. They pretended to see me as the writer had seen me: the man of high caste, high in the maharaja's revenue service, from a line of people who had performed sacred rituals for the ruler, turning his back on a glittering career, and living as a mendicant on the alms of the poorest of the poor. ») L'autorité du regard occidental modifie la réalité à tel point d'ailleurs que le père de Willie finit lui-même par croire à son rôle. Le fait de convoquer un auteur en tant que personnage est encore plus marquant que de ne se référer qu'à ses textes. Cela permet de prêter des attitudes, des pensées, des paroles à l'autre et de le faire devenir lui-même objet de l'écriture.

[215] V.S. Naipaul, *Une maison pour monsieur Biswas*, *op. cit.*, p. 367. *A House for Mr. Biswas*, *op. cit.*, p. 394 : « the solace of Dickens » « characters and settings to people and places he knew. »

[216] Bruce King, *V.S. Naipaul*, *op. cit.*, p. 92 : « another, more wry, contemporary version of *The Heart of Darkness* ». Ma traduction.

[217] V.S. Naipaul, « Conrad's darkness », *The Return of Eva Perón: With the Killings in Trinidad*, London, André Deutsch, 1980, p. 216 : « I found that Conrad – sixty years before me, in the time of a great peace – had been everywhere before me.» Ma traduction.

[218] Gayatri Spivak a montré comment dans le roman de Charlotte Brontë, la promotion de Jane (qui a valu au roman d'être lu comme un roman féministe) ne se fait qu'au détriment d'un autre personnage féminin, renvoyé à la monstruosité et à l'animalité : Bertha Mason, la femme créole de Rochester. Voir Gayatri Chakravorty Spivak, « Three Women's Texts and a Critique of Imperialism », *Critical Enquiry*, vol. 12, n° 1, automne 1985, p. 243-261, repris et légèrement modifié dans *A Critique of Postcolonial Reason, op. cit*., p. 113-132.

assez souple (certains aspects du personnage de Bertha pouvant être attribués à Jane ou à Jimmy par exemple).[219] Dans *Guerrillas*, Naipaul dénonce les Occidentaux qui croient pouvoir exercer un pouvoir d'ingérence dans les pays du Tiers-Monde sans jamais avoir à s'impliquer vraiment, en ayant toujours la sécurité de pouvoir fuir. À cet égard, il s'inscrit dans la même lignée anti-impérialiste que Jean Rhys. Toutefois, contrairement à elle, il n'envisage guère de possibilité de révolte. Alors que *Wide Sargasso Sea* s'achève sur les images de l'incendie de la maison de Rochester et d'une certaine manière la libération de Bertha, le feu dans *Guerrillas* a toujours lieu loin des propriétés des Blancs et semble se résumer à la fumée que Jane et Roche en perçoivent. Et lorsque Jimmy demande à Jane ce qui se passerait si sa maison à Londres brûlait pendant son absence, celle-ci répond qu'elle est assurée et en ferait construire une autre.[220] Même la mort de Jane échappe à son assassin : la jeune femme reste passive, ne se débat même pas et une fois morte, le vide de ses yeux semble avaler Jimmy : « Jimmy entra dans un vide, il disparut dans ce vide. »[221] Naipaul joue des références mais ne s'y inféode pas, elles lui permettent simplement de se positionner par rapport à des discours existants. Les références lui servent à s'inscrire dans une tradition qu'il ne renie pas, tout en soulignant la distance que lui impose le contexte dans lequel il écrit.

Avec *La migration des cœurs*, Maryse Condé propose une relecture antillaise de *Wuthering Heights* d'Emily Brontë, à qui le roman est d'ailleurs dédié (« à Emily Brontë qui, je l'espère, agréera cette lecture de son chef d'œuvre. Honneur et respect. »[222]).

De la simple allusion à la réécriture, la référence à des intertextes de la période coloniale est une manière d'affirmer à la fois un héritage et une capacité à « contre-attaquer » (« *write back* »). Le texte postcolonial se réapproprie les sujets confisqués en même temps qu'il affirme sa capacité à rivaliser avec les classiques de la littérature occidentale. Pour autant, « contre-attaquer » ne signifie pas forcément renverser purement et simplement les rôles. *Guerrillas*, le roman de Naipaul montre que la signification de ces reprises peut être plus complexe. Par

[219] Voir Diana Brydon et Helen Tiffin, « Resistance and repetition: V.S. Naipaul's *Guerrillas*, Jean Rhys's *Wide Sargasso Sea* and Randolph Stow's *Visitants* », *Decolonising fictions*, Sidney, Dangaroo Press, 1993, p. 105-125.
[220] V.S. Naipaul, *Guérilleros*, *op. cit.*, p. 267. *Guerrillas*, *op. cit.*, p. 246.
[221] *Ibid.*, p. 269. *Gu*, p.248 : « He entered a void; he disappeared in that void. »
[222] Maryse Condé, *La migration des cœurs*, *op. cit.*, p. 7.

ailleurs, l'exercice de la réécriture témoigne d'un rapport ambivalent à l'œuvre réécrite, entre hommage et volonté de dépassement.

Dans le cas de littératures cherchant à définir un champ littéraire spécifique, l'intertextualité peut être une manière de lui fixer des bornes, des repères. On a vu quel rôle les épigraphes, titres et autres éléments du péritexte pouvaient jouer dans la négociation de la place d'énonciation. L'intertextualité au sens large est aussi une manière de poursuivre cette entreprise. L'exemple des littératures antillaises est là encore le plus probant. Ces littératures souvent forcées de trouver leur audience et leurs moyens de publication en France métropolitaine doivent se situer et pour cela multiplient les signes d'appartenance à un champ commun antillais. Tout d'abord, certaines figures tutélaires de la littérature antillaise sont abondamment citées, convoquées dans des épigraphes, voire en tant que personnage. Le plus important est sans conteste Aimé Césaire. Dans *En attendant le bonheur*, Maryse Condé cite le *Cahier d'un retour au pays natal* de manière ironique : lorsque Véronica cite « Eia pour le kailcédrat royal », elle est en train de vivre une grande désillusion dans sa quête de racines africaines. Dans *Traversée de la mangrove*, Lucien Évariste tente en vain de convaincre Francis Sancher de la nécessité d'une littérature engagée :

> « Lucien se récria, affirmant que la littérature était nécessairement le prolongement d'un combat, appelant à la rescousse Césaire et ses armes miraculeuses. Francis Sancher éclata de rire : — Je parlais comme ça avant. »[223]

On peut sans doute souscrire à l'analyse de Lydie Moudileno :

> « on peut dire que d'une manière générale, la façon dont Maryse Condé répond à Césaire prend surtout la forme d'une 'ignorance' : il est simplement signalé dans la narration, sur le mode de clins d'œil ou d'attaques plus globales contre toutes les idéologies. Le message semble clair : Césaire fait partie d'un passé qu'il est désormais stérile de rappeler constamment. Bien qu'elle confirme, en le citant, le caractère canonique de Césaire, elle montre par le peu de place qu'elle lui accorde dans ses propres écrits qu'il ne doit plus occuper le devant de la scène littéraire. »[224]

Un plat de porc aux bananes vertes de Simone et André Schwarz-Bart, dédié à Césaire et ouvert par une épigraphe de Césaire, interroge en profondeur l'héritage de l'auteur du *Cahier d'un retour au pays natal*. Mariotte, la narratrice, semble avec ses cahiers véritablement réécrire le texte césairien, qu'elle cite en outre abondamment. Raphaël Confiant et Patrick Chamoiseau, eux, n'hésitent pas à

[223] Maryse Condé, *Traversée de la mangrove*, *op. cit.*, p. 221.
[224] Lydie Moudileno, *L'écrivain antillais au miroir de sa littérature*, *op. cit*., p. 35.

faire de Césaire un véritable personnage de roman, sorte de figure obsessionnelle dont il semble bien difficile de se dégager. Dans *Le nègre et l'amiral*, Confiant imagine la visite d'André Breton et Claude Lévi-Strauss à la Martinique et leur découverte de la poésie de Césaire, un passage dans lequel l'admiration de Breton est contrebalancée par le rabaissement par un autre personnage de Césaire à un épigone du surréalisme. Dans *Chronique des sept misères* de Chamoiseau, Pipi qui a réussi à produire un jardin magnifique en retrouvant certaines méthodes ancestrales voit venir le maire de Fort-de-France, Césaire en personne, admirer son œuvre. Césaire est montré comme généreux et concerné, mais finalement très loin de la réalité de son peuple. Dans *Texaco*, Marie-Sophie et les habitants de Texaco viennent plaider la cause de leur quartier auprès de Césaire. Celui-ci les éconduit d'abord, mais touché par le fait que Marie-Sophie lui cite un passage du *Cahier*, met finalement en œuvre les démarches nécessaires à la sauvegarde de Texaco. Et dans *Biblique des derniers gestes*, le marqueur de paroles croit avoir vu Césaire au chevet de Balthazar Bodule-Jules. Il note que l'artisan de la départementalisation et le rebelle : « n'avaient jamais été du même bord ni du même combat, mais [Balthazar] avait clamé son amour du poète rebelle, déclamé ses vers, regretté qu'il n'ait saisi notre existence avec la force miraculeuse de ses poèmes. »[225] De ces scènes ressort toute l'ambivalence du rapport à Césaire, jugé à la fois en tant que poète et en tant que politicien. L'auteur du *Cahier* et de *Moi, laminaire* est perçu comme une source de lumière et d'inspiration, le maire de Fort-de-France comme le responsable de l'état de dépendance et de léthargie de la Martinique. Cette position ambivalente, entre prise de distance et impossibilité d'ignorer (« Nous sommes à jamais fils d'Aimé Césaire »[226] affirment également les auteurs de l'*Éloge de la créolité*) est celle qui pousse Maximin à s'interroger sur la manière d'assumer l'héritage des pères sans s'y enchaîner : « il faut accomplir deux naissances, la première bien réelle hors du ventre maternel, et l'autre plus secrète et imprévisible hors du ventre paternel. »[227] Cette importance de la figure de Césaire (on pourrait s'étendre fort longuement sur l'intertexte césairien dans les littératures antillaises), avec toute son ambivalence, fait dire à Véronique Bonnet :

> « En dépit des polémiques, Aimé Césaire et tout particulièrement le *Cahier*… peuvent légitimement être considérés comme des points d'ancrage/encrage de ce nouveau champ

[225] Patrick Chamoiseau, *Biblique des derniers gestes*, *op. cit*., p. 844.
[226] Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité*, *op. cit*., p. 18.
[227] Daniel Maximin, *L'isolé soleil*, *op. cit*., p. 108.

> littéraire et en particulier du sous-champ de la créolité dont la constitution impose de profondes modifications, des recyclages de la production antérieure. »[228]

À côté de Césaire, il faudrait aussi citer les œuvres de Saint-John Perse[229] et d'Édouard Glissant qui, particulièrement chez Chamoiseau, mais aussi plus généralement, se révèlent des intertextes féconds. Saint-John Perse occupe également une position très ambivalente. Dans sa thèse, Véronique Bonnet interroge d'ailleurs son « antillanité paradoxale ».[230] Poète béké qui quitta la Guadeloupe à l'âge de douze ans sans jamais y remettre les pieds et dont les textes révèlent la fracture entre monde blanc et monde noir aux Antilles, il cristallise bien des rancœurs et des détestations. En même temps, le revendiquer Antillais, c'est reconnaître que les békés sont partie intégrante de l'histoire antillaise, mais c'est aussi intégrer un Prix Nobel au corpus. Édouard Glissant, dès *L'intention poétique*, s'est intéressé à l'œuvre de Perse, pour s'en inspirer comme pour s'en démarquer.[231] Derek Walcott en fait l'éloge dans son « Discours à Stockholm ».[232] Dans *Lettres créoles* Chamoiseau et Confiant consacrent Saint-John Perse « écrivain antillais » :

> « Le Blanc créole distant, l'Occidental fier de l'être, le diplomate français subtil et efficace, le Nord-Américain d'adoption, le prince des poètes français que couronnera le prix Nobel de littérature en 1960 n'ensevelira jamais sous les cendres de sa mémoire l'île minuscule où son chant prit racine. L'île amérindienne. L'île blanche. L'île nègre. L'île hindoue. L'île créole où la cohue du monde s'est déployée depuis plus de trois siècles. »[233]

D'après Dominique Chancé, la lecture de Perse dans *Lettres créoles* est une lecture nettement glissantienne, prenant ses distances avec d'autres lectures possibles et notamment celle de Jack Corzani qui, dans sa thèse *Littérature des Antilles et de la Guyane française*, se montre bien plus hésitant quant à l'antillanité du poète béké.[234] L'intertexte persien était déjà très présent dans *L'esclave vieil homme et le molosse*, mais c'est avec *Biblique des derniers gestes* que Chamoiseau va le plus loin, ne se contentant plus d'allusion ou de clins d'œil,

[228] Véronique Bonnet, « Les traces intertextuelles ou l'affirmation d'un champ littéraire franco-antillais », in Romuald Fonkoua et Pierre Halen (dir.), *Les champs littéraires africains*, *op. cit*., p. 140.
[229] Sur l'importance de l'intertexte persien dans les littératures antillaises, voir Véronique Bonnet, *De l'exil à l'errance*, *op. cit.*, p. 405-433.
[230] *Ibid.*, p. 282-294.
[231] Édouard Glissant, *L'intention poétique*, Paris, Seuil, 1969, p. 115 et suivantes.
[232] Derek Walcott, « Discours à Stockholm », cité par Véronique Bonnet, *De l'exil à l'errance*, *op. cit*., p. 410.
[233] Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Lettres créoles*, *op. cit*., p. 223.
[234] Dominique Chancé, « Lettres créoles et Littérature des Antilles et de la Guyane française », in Dominique Chancé et Dominique Deblaine (dir.), *Entre deux rives, trois continents. Mélanges offerts à Jack Corzani à l'initiative du CELFA*, Pessac, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2004, p. 71-72.

mais en faisant un élément essentiel de la structure du roman. Tout au long de *Biblique des derniers gestes*, en effet, les textes de Perse sont évoqués, discutés, commentés. Balthazar le découvre alors qu'il vit chez Déborah-Nicol Timoléon à travers deux lectures contradictoires, celle de Déborah-Nicol, idéologique, et donc condamnant Saint-John Perse et celle d'Anaïs-Alicia, sensible, et faisant l'éloge du poète. Pendant toute sa vie, le rebelle explore cette irrésoluble contradiction qui en reproduit de nombreuses autres et résume notamment celle entre l'attitude du « rebelle » et celle de « l'amour-grand ». D'une certaine manière la valeur de la poésie de Perse pour les Antilles résiderait justement dans cet indécidable qui justifie que l'on nourrisse pour lui « les sentiments (pas si contradictoires) de la détestation et de l'amour »[235]. À la fin de sa vie, Balthazar croit avoir enfin élucidé la force de la poésie persienne :

> « La poésie de Perse devenait un extrême du vivant. Un éclat d'homme en vie. Peu importaient les faiblesses de cet homme, ses manques ou ses absences, ses pauvres croyances dressées dans le confort d'une époque aliénante. Chercher l'homme, deviner ce qu'il tentait de faire de ce désordre tragique. La poésie se mit à la nourrir ainsi, contempler les forces contraires, et supporter cette vue jusqu'à la trouver belle. »[236]

La contradiction devient source de beauté, la tension entre un homme et son époque la clef de la création.

On retrouve chez Maryse Condé également des allusions à Saint-John Perse mais dans un tout autre esprit. Dans *Traversée de la mangrove*, le personnage de Francis Sancher présente en effet de troublantes analogies avec la figure de Saint-John Perse. Lui aussi est issu d'une vieille famille de Blancs créoles, il a passé sa vie à voyager et son appartenance au peuple guadeloupéen est discutable. Sancher possède parmi ses livres « un Saint-John Perse en collection de la Pléiade »[237] et la propriété qu'il achète appartenait auparavant à une certaine famille Alexis.[238] D'autre part, il cite régulièrement le poète et notamment cette phrase tirée d'« Amitié du prince », « Je reviendrai chaque saison avec un oiseau vert et bavard sur le poing » :

> « Qui était-il en réalité cet homme qui avait choisi de mourir parmi eux ? N'était-il pas un envoyé, le messager de quelque force surnaturelle ? Ne l'avait-il pas répété encore et encore : 'je reviendrai chaque saison avec un oiseau vert et bavard sur le poing' ? Alors personne ne prêtait attention à ses paroles qui se perdaient dans le tumulte du rhum. Peut-

[235] Patrick Chamoiseau, *Biblique des derniers gestes*, *op. cit.*, p. 39.
[236] *Ibid.*, p. 810.
[237] Maryse Condé, *Traversée de la mangrove*, *op. cit.*, p. 45.
[238] Le vrai nom de Saint-John Perse était Alexis Léger.

> être faudrait-il désormais guetter les lucarnes mouillées du ciel pour le voir réapparaître souverain et recueillir le miel de sa sagesse ? »[239]

Mais ces allusions à Saint-John Perse n'ont pas le caractère élogieux et respectueux que l'on trouve chez Chamoiseau et sont peut-être beaucoup plus une sorte de clin d'œil ironique à Chamoiseau lui-même qu'à l'auteur d'*Éloges*…[240] À travers son personnage quelque peu ambigu, elle rappelle comment Perse, d'abord considéré comme étranger à la Guadeloupe, est finalement « récupéré » en fonction des besoins. Tout comme chaque habitant de Rivière au Sel retient une facette de Francis Sancher à partir de laquelle il se met à reconsidérer son identité, les Antillais (et tout particulièrement Édouard Glissant, Patrick Chamoiseau et les auteurs de la créolité) se seraient réappropriés une facette (par nature partiale) de l'œuvre de Saint-John Perse pour fonder une nouvelle identité.

Autre figure tutélaire dans l'œuvre de Patrick Chamoiseau, celle d'Édouard Glissant. L'œuvre de Glissant joue en effet le rôle d'un repère incontournable, voire d'une matrice de sens. Véronique Bonnet note ainsi que : « À bien des égards, *Texaco* peut […] apparaître comme la mise en pratique, forme de démonstration concrète, du concept 'd'identité-rhizome' développé dans *Poétique de la relation*. »[241] On note par ailleurs que dans *L'esclave vieil homme et le molosse*, la trame du récit est entrecoupée d'extraits d'un texte inédit de Glissant. La parole de Chamoiseau semble totalement subjuguée par celle de Glissant, impression confirmée par l'hommage qui est rendu à l'auteur du *Discours antillais* dans *Biblique des derniers gestes*. À la fin du roman, en effet, Chamoiseau imagine Glissant se rendant au chevet de Balthazar, une visite qui semble surpasser toutes les autres, y compris celles de Césaire et de tous les grands rebelles de l'Histoire mondiale :

> « Il s'approcha du vieil agonisant et se pencha vers lui. Ce dernier esquissa un sourire. Ce fut l'unique fois que je vis pareille chose sur ses terribles lèvres. […] Je présumai qu'il souriait au poète. Qu'il le remerciait, lui aussi, de ce verbe détourné, obscur, qui l'avait soutenu avec tant de force aux heures des amplitudes infimes et lui avait appris à

[239] Maryse Condé, *Traversée de la mangrove*, *op.cit.*, p. 251. Citation de Saint-John Perse, « Amitié du prince », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1986, p. 69.
[240] Rappelons d'ailleurs que *Traversée de la mangrove* s'inscrit dans un dialogue avec Patrick Chamoiseau. En effet, Maryse Condé a rapporté dans un entretien que c'est à la suite d'une sorte de pari, que Chamoiseau et Condé ont écrit respectivement *Solibo Magnifique* et *Traversée de la mangrove*, chacun cherchant à produire un vrai roman antillais. (Discussion avec le public lors de la lecture/discussion « Literarische Vision des Black Atlantic » à la *Haus der Kulturen der Welt* à Berlin le 12 novembre 2004 dans le cadre du festival « Black Atlantic »).
[241] Véronique Bonnet, « Les traces intertextuelles ou l'affirmation d'un champ littéraire franco-antillais », in Romuald Fonkoua et Pierre Halen (dir.), *Les champs littéraires africains*, *op. cit*., p. 145.

> soupeser le monde. À lui, l'agonisant n'avait presque rien à révéler. Glissant savait déjà. »[242]

Glissant n'est pas un père à dépasser, mais un pair à admirer et dont s'inspirer. Il est rare de trouver dans la littérature une reconnaissance aussi appuyée, une admiration autant soulignée et mise en avant que celle que semble vouer Patrick Chamoiseau à Édouard Glissant. Dans un récent entretien avec Anne Douaire, Chamoiseau place les œuvres de Glissant, Faulkner et Perse au rang de récits mythologiques :

> « Et toute l'œuvre de Glissant, comme d'ailleurs l'œuvre de Perse, de Faulkner, ont le même absolu, la même autorité qu'un discours mythologique et ont donné aux consciences tourmentées, aux consciences qui ont besoin d'équilibre – peut-être pas de clarification parce que ces grandes œuvres ne clarifient pas les choses, bien au contraire – des assises d'existence qui sont absolument phénoménales et qui ressemblent bien à cette production de légendes, de contes, de mythologies que les premiers hommes faisaient pour appréhender leur existence. »[243]

La littérature antillaise en quête de légitimité et de reconnaissance semble obsédée par le besoin d'affirmer une culture littéraire spécifique, de définir un champ littéraire qui lui appartienne. L'espace identitaire qui se dessine à travers les multiples références englobe certes l'Europe et ses classiques, mais aussi des auteurs phares des Caraïbes et des Amériques.

Dans les littératures indiennes, il semble que si Tagore, Narayan ou le roman de G.V. Desani, *All about H. Hatter* sont souvent cités, depuis les années 1980, c'est *Midnight's Children* de Salman Rushdie qui apparaît comme le repère incontournable :

> « La publication en 1981 de *Midnight's Children* a marqué un grand tournant pour le roman indo-anglais d'après l'indépendance, à tel point que le terme 'post-Rushdie' fait maintenant référence à la dizaine d'années qui ont suivi, pendant lesquelles toute une vague de romans ont paru, aussi bien par des auteurs établis que par de jeunes auteurs qui étaient clairement influencés par *Midnight's Children*. »[244]

---

[242] Patrick Chamoiseau, *Biblique des derniers gestes*, *op. cit.*, p. 848.

[243] Patrick Chamoiseau, entretien avec Anne Douaire in Beïda Chikhi (dir.), *L'écrivain masqué suivi d'un entretien avec Patrick Chamoiseau*, Paris, Presses Universitaires Paris Sorbonne, 2008, p. 243.

[244] Josna E. Rege, « Victim into Protagonist? *Midnight's Children* and the Post-Rushdie National Narratives of the Eighties », in Keith Booker (dir.), *Critical Essays on Salman Rushdie*, *op. cit.*, p. 250 : « The 1981 publication of Salman Rushdie's *Midnight's Children* was a watershed in the post-independance development of the Indian English novel, so much that the term 'post-Rushdie' has come to refer to the decade or so afterwards in which a wave of novels appeared by established as well as by young writers that were clearly influenced by *Midnight's Children*. » Ma traduction. Voir également Amit Chaudhuri, « The Construction of the Indian Novel in English », *The Picador Book of Modern Indian Literature*, London, Picador, 2001, p. XXIII.

Anita Desai et Arundhati Roy ont toutes deux reconnu l'effet libératoire qu'avait eu sur leur écriture le roman de Rushdie. Ses épigones sont par ailleurs nombreux et l'on peut citer par exemple Amitav Ghosh, Namita Gokhale ou Vikram Chandra. Si beaucoup s'inspirent surtout de certaines thématiques, de certains motifs, quelques-uns n'hésitent pas à souligner leur dette en faisant des allusions directes à l'auteur ou à ses œuvres. C'est ainsi que Sashi Tharoor (autre grand maître de l'intertextualité), dont le roman *The Great Indian Novel* doit visiblement beaucoup à *Midnight's Children*, intitule un de ses chapitres « The parents of Midnight ».[245]

Ben Okri, dans ses romans et notamment dans ses *Künstlerromanen* (*Flowers and Shadow*, *The Landscapes Within* et *Dangerous Love*), cherche à se positionner par rapport à la littérature ouest-africaine : *The Interpreters* de Soyinka, *The Beautiful Ones are not yet born* de Ayi Kwei Armah, *Devil on the Cross* et *The River Between* de Ngugi ou *Things fall apart* d'Achebe sont des intertextes importants.[246] Le motif de l'*abiku* renvoie à toute une tradition littéraire. Dans *Dangerous Love*, le texte d'Armah joue le rôle de modèle de référence explicite pour Omovo qui hésite à intituler sa toile *The Beautiful Ones*, mais y renonce pour trouver un titre plus personnel, se distanciant par là également du pessimisme de l'auteur ghanéen.

On peut aussi noter que, de plus en plus, certains auteurs tentent d'inscrire leurs œuvres en relation non seulement à des œuvres de leur corpus national (ou régional), mais plus largement à des œuvres du corpus postcolonial, soulignant par là encore l'insuffisance du cadre national pour les comprendre. Ainsi, Chamoiseau dans sa *sentimenthèque* cite-t-il aussi Kourouma, Breytenbach, Rabemananjara, Mohammed Dib, Axel Gauvin et Khatibi. Waberi va sans doute bien plus loin (chez Chamoiseau, l'univers de références le plus mis en avant demeure tout de même d'abord caribéen) et s'inspire d'auteurs de toute l'Afrique aussi bien que d'auteurs caribéens ou indiens. Marqué par les œuvres d'Assia Djebar et de Nuruddin Farah (sur lesquels il a rédigé une thèse), on le voit aussi faire référence à des auteurs comme Tierno Monenembo, Émile Ollivier (il lui dédie *Transit*) ou Maryse Condé (il lui dédie *Rift routes rails*). La référence au motif de l'*abiku* (ou du moins au terme *abiku*, un terme Yoruba dont on peut

[245] Les titres des autres chapitres évoquent d'ailleurs d'autres œuvres littéraires, notamment de la littérature coloniale ou d'auteurs héritiers directs de cette littérature. Ainsi le chapitre 2, intitulé « The Duel with the Crown », fait référence au roman de Paul Scott, *The Jewel in the Crown* ; le chapitre 13, intitulé « Passages through India », fait référence au roman de E.M. Forster, *A Passage to India*, tandis que le chapitre 16, intitulé « The Bungle Book », fait référence au roman de Kipling, *The Jungle Book*.

[246] Voir Mariaconcetta Costantini, *Behind the Mask*, *op. cit.*, p. 95-126.

difficilement supposer qu'il est connu de tout djiboutien) est sans doute un clin d'œil à Wole Soyinka que l'auteur apprécie beaucoup ou à Ben Okri dont il évoque régulièrement les œuvres dans ses articles critiques. Il est probable aussi que les œuvres de Glissant aient joué un rôle important. Certaines images évoquent l'univers de l'auteur martiniquais. Ainsi, dans *Transit*, Awaleh évoque de nombreux arbres dont « l'arbre de la relation »,[247] il affirme aussi que : « la trajectoire de l'homme n'est pas linéaire comme l'horizon, elle comporte racines, branches et sève. Elle est reprise et ramifications. L'homme est un arbre, mon petit. »[248] La métaphore végétale et l'allusion au rhizome font inévitablement penser aux réflexions de Glissant à partir des théories de Deleuze et Guattari. Mais au-delà de ces clins d'œil, dans *Transit*, il est un intertexte qui semble pouvoir livrer bien des clés pour comprendre le sens du roman, c'est celui de *Midnight's Children* de Salman Rushdie. Jamais le nom de l'auteur d'origine indienne ni le titre de son roman ne sont cités, mais des parallèles importants dans les deux histoires laissent peu de doute quant à leur parenté. On sait que Waberi a écrit un article intitulé « Les enfants de la postcolonie »[249] dans lequel il fait l'hypothèse d'une génération d'écrivains africains francophones ayant en commun un certain nombre de caractéristiques ; comme le suggère le titre de l'article ainsi que certaines allusions dans l'article lui-même, l'exemple de Salman Rushdie pour le domaine anglophone semble l'avoir inspiré.

Transit, dont le récit est assuré par cinq narrateurs différents, est divisé en chapitres reliés de manière assez lâche. Le roman, on l'a dit, ne suit pas un ordre chronologique et de nombreux événements restent dans l'ombre. Toutefois, si l'on considère que les deux jeunes garçons, Abdo-Julien et Bachir, sont les équivalents djiboutiens des « enfants de minuit », Saleem et Shiva, la logique du roman apparaît plus clairement. Il apparaît en effet que Bachir et Abdo-Julien ont tous deux l'âge de l'indépendance. « On a le même âge le pays-là et moi-même »[250] dit Bachir, tandis qu'Abdo-Julien a « le même âge que l'indépendance »[251]. On sait par ailleurs qu'Abdo-Julien est né la nuit, une nuit miraculeuse qui est censée porter chance, puisqu'il s'agit de celle du *Miraj* (nuit de

[247] Abdourahman Waberi, *Transit*, *op. cit*., p. 102.
[248] *Ibid*., p. 67.
[249] Abdourahman Waberi, « Les enfants de la postcolonie. Esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire », *art. cit.*, p. 8-15.
[250] Abdourahman Waberi, *Transit*, *op. cit.*, p. 20.
[251] *Ibid*., p. 136.

l'ascension du prophète sur le cheval ailé Bouraq.[252]) Les deux garçons, comme dans *Midnight's Children* sont échangés : Abdo-Julien étant mort, Harbi fait passer Bachir pour son fils afin de le sauver. Et comme dans *Midnight's Children*, l'un des enfants est riche, ouvert aux autres cultures, empli d'idéaux égalitaires et démocratiques, tandis que l'autre est un orphelin, un soldat violent et brutal qui n'agit que pour son profit personnel. Tandis qu'Abdo-Julien, comme Saleem, vit des amours platoniques, Bachir multiplie les viols qu'il tient pour des conquêtes, proche en cela de Shiva. Les deux personnages incarnent donc les deux faces de l'avenir de Djibouti, tout comme Saleem et Shiva étaient les deux faces possibles de l'avenir de l'Inde. Alors que Saleem était stérilisé, Abdo-Julien est assassiné. Dans le roman de Rushdie, l'avenir de l'Inde se trouvait incarné dans le fils de Shiva et Parvati (ainsi que dans les nombreux enfants essaimés par Shiva), dans celui de Waberi, c'est Bachir qui réussit à sauver sa vie et prend la place d'Abdo-Julien pour une nouvelle vie. Dans les deux romans, la fin relativement pessimiste laisse tout de même l'avenir ouvert. Avec *Transit*, Waberi se pose en « enfant de la postcolonie », jeune frère de Salman Rushdie.

D'après Mariaconcetta Costantini, on peut voir dans *Dangerous Love* de Ben Okri l'influence de Walcott, notamment à travers la récurrence de l'image de la mare d'ordures (« *scumpool* ») qui évoquerait l'image du marais (« *swamp* ») si importante à l'univers du poète saint-lucien.[253] On peut également supposer que *Midnight's Children* de Rushdie a influencé Okri pour son roman *The Famished Road*. Les parallèles entre le personnage de Saleem et celui d'Azaro sont en effet nombreux.[254]

Maryse Condé, elle aussi, dépasse largement l'horizon d'identification caribéen. L'étude de l'intertextualité dans son œuvre tend à mettre en évidence l'importance du monde noir dans son ensemble. Sont cités ou évoqués, outre les Antillais Césaire et Chamoiseau et l'auteur originaire de Trinidad, V.S. Naipaul, des auteurs africains (Kourouma, Hampaté Bâ, Rachid Boudjedra, Senghor, etc.) et surtout des auteurs nord-américains (Alice Walker, Toni Morrison, Langston Hugues, Richard Wright, Ralph Ellison). À cela, il faudrait ajouter l'importance des références non seulement aux écrivains mais aussi plus largement aux

[252] Un motif que l'on retrouve d'ailleurs dans *The Satanic Verses* (dans le chapitre intitulé « Ayesha »), sans que l'on puisse décider s'il y a là intertextualité, dans la mesure où les deux auteurs ont eu une éducation musulmane et que cet épisode de la vie du Prophète est relativement connu.
[253] Mariaconcetta Costantini, *Behind the Mask*, *op. cit*., p. 75.
[254] Voir Jacqueline Bardolph, « Azaro, Saleem and Askar: Brothers in Allegory », *art. cit.*, p. 45-51.

intellectuels et leaders du monde noir (Martin Luther King, Du Bois, Marcus Garvey, Malcolm X, Frederik Douglass, Nkrumah, etc.).

Le texte peut aussi affirmer sa singularité en revendiquant des sources, des influences dépassant toute idée d'appartenance. Chamoiseau prend ainsi soin dans sa « sentimenthèque » de citer quelques auteurs « exotiques » : Natsume Sôseki, Mishima, Nazim Hikmet, Pa Kin, Junichiro Tanizaki, Tagore, Marco Koskas, Thor Vilhàlmsson, Branislav Nusic, etc., auxquels s'ajoutent quelques « grands textes » : le Coran, *Les Mille et une nuits*, le *Mahâbhârata*. Ces références n'ont qu'une seule occurrence et paraissent plus secondaires, mais elles témoignent d'une volonté d'être aussi lu en écrivain « universel », une universalité qui ne serait pas réduite aux littératures occidentales. Les personnages d'Okri citent en plus d'écrivains africains, Tchekhov, Dante ou William Blake.

Enfin, la diversité des références intertextuelles peut être le signe d'un lectorat visé au moins double. Plus qu'à un « lecteur modèle » capable de comprendre une grande part des références, comme celui qu'imagine Umberto Eco pour *Finnegans Wake* de Joyce, il semble en effet que les textes postcoloniaux s'adressent à un lectorat composite. La multiplication des références ne correspond pas seulement à un jeu d'érudition, mais aussi à un jeu sur le miroitement des reconnaissances et des opacités. Le texte devient alors palimpseste identitaire ; l'intertextualité, par définition référence à l'autre, devient un moyen de se dire. La multiplication des références permet de renverser le soupçon de non-appartenance et d'illégitimité pour au contraire se revendiquer universel et ouvert au « tout-monde ».

3.2.2. Les marges du texte : un lieu de négociation privilégié

Dans les romans postcoloniaux, le péritexte est souvent investi à l'extrême, développé, mis en valeur, exploité. Les œuvres du corpus n'atteignent certes pas le degré de radicalisme du texte de Paul Fournel, *Banlieue* (au titre programmatique), qui n'est lui même qu'un ensemble de péritextes,[255] toutefois l'attention portée aux « seuils » est assez frappante pour mériter une analyse.

On note par exemple la présence très fréquente d'épigraphes, de préfaces et d'épilogues encadrant le récit de manière à le resituer dans un contexte. L'ajout

[255] Paul Fournel, *Banlieue*, Bibliothèque oulipienne, n°46. Repris dans Oulipo, *La bibliothèque oulipienne*, volume 3, Seghers, 1990, p. 183-214.

de cartes ou d'arbres généalogiques joue également la même fonction. Rushdie par exemple dans *The Moor's last Sigh* ou dans *Shame* fournit au lecteur un arbre généalogique lui permettant de garder en mémoire des liens familiaux compliqués. L'identité des personnages étant particulièrement complexe, il semble important de donner des repères supplémentaires en marge du récit. Dans *Ségou,* Maryse Condé inclut non seulement un arbre généalogique, mais également des cartes qui soulignent l'importance du contexte géographique et jouent sur la portée anthropologique du texte.[256] Elles présupposent aussi que le lecteur n'est pas familier de l'histoire et de la géographie contextuelles au récit. Dans le même roman, Maryse Condé ajoute également une chronologie permettant de resituer son récit dans un contexte historique. On notera que si les généalogies ne permettent pas de deviner un lecteur particulier, les cartes ou les chronologies indiquent plutôt un lecteur étranger, un lecteur « du centre », c'est-à-dire occidental, pour qui l'univers décrit par le roman est mal connu. L'adjonction de lexiques à la fin du livre ou de notes en bas de page (chez Maryse Condé, Abdourahman Waberi, mais aussi Chamoiseau dans *Chronique des sept misères*) est également à interpréter dans ce sens. L'auteur estime la distance entre sa culture et celle du lecteur trop grande pour pouvoir être surmontée sans aide. Pour autant, là encore il ne faut pas négliger l'ambivalence du procédé. En effet, si cette démarche est une façon d'accepter la domination du centre (il faut se faire comprendre de lui, il est l'interlocuteur obligé), elle peut aussi être interprétée comme une manière de le reléguer lui aussi dans les marges, de l'obliger à passer par la marge pour comprendre. À moins que, comme chez Chamoiseau par exemple, certains procédés de marginalisation (les notes en bas de page dans *Texaco* ou *Biblique des derniers gestes*) n'aient d'autre fonction que de lancer d'autres pistes, d'ouvrir le texte à l'infini, de le relier à d'autres textes, sans que cela ne vise un public particulier. Ce détour par la marge est d'ailleurs toujours difficile, il demande un effort, une lecture attentive et curieuse, mais il apporte une plus grande compréhension. Il est bien difficile d'affirmer que telle est l'ambition des auteurs, mais c'est certainement l'une des caractéristiques de ces écritures hybrides de flirter constamment avec les limites, de se jouer des interprétations trop faciles.

[256] On note que la traduction française de *The Stone Virgins*, roman d'Yvonne Vera*, Les vierges de pierre* (Paris, Fayard, 2003), inclut une carte du Zimbabwe qui n'était pas présente dans la version originale. À travers cet exemple, on voit bien le rôle des éditeurs, estimant le degré de connaissance, de familiarité du public avec l'univers de l'œuvre.

Une étude un peu plus précise des marges textuelles dans l'œuvre de Chamoiseau permettra de montrer l'étendue de leur potentiel. Chamoiseau est en effet certainement l'auteur du corpus le plus inventif en ce domaine et la compréhension de son travail offre des éclairages intéressants sur ces procédés d'écritures en marge. Catherine Détrie a dit dans un entretien avec Chamoiseau :

> « [Q]uand on a lu vos livres, on ne sait plus ce qu'est la marge, on ne sait plus ce qu'est le centre, puisqu'en fait le corps du roman n'est peut-être pas ce qui se donne pour le corps du roman, ce qui précède le roman, les ajouts successifs sont peut-être aussi intéressants et sans doute aussi 'centraux'. »[257]

Une façon peut-être de mettre en scène l'affirmation de Derrida selon laquelle « il n'y a pas de hors texte ».[258]

Le paratexte, et plus spécifiquement le péritexte, est une manière d'accéder au texte, c'est un « vestibule ».[259] Les indications qu'on y trouve sont autant de guides, de repères pour la compréhension du récit. Chez Chamoiseau on note, entre autres, un souci de situer son œuvre dans l'espace littéraire. La question de la place est essentielle. Véronique Bonnet note par exemple : « Soucieux d'enraciner leurs textes dans leur île, Chamoiseau et Confiant prennent soin, lors de chaque nouvelle production, de mentionner dans le paratexte final le lieu d'écriture. »[260] À vrai dire Chamoiseau ne le fait, pour les romans, que dans *Texaco* et dans *L'esclave vieil homme et le molosse*. *Chronique des sept misères* et *Solibo Magnifique* qui ont été rédigés en France ne donnent aucune indication. Il est assez clair que cette notation a pour fonction de souligner (peut-être pour se démarquer d'autres auteurs écrivant en exil) l'endogénéité du texte qui contraste par ailleurs avec l'exogénéité de la diffusion. Les références à d'autres auteurs de l'espace caraïbe ont la même fonction : *Texaco* est ainsi dédié à Édouard Glissant, qui quelques années auparavant avait rédigé une préface pour *Chronique des sept misères*. Dans cette préface il replaçait d'ailleurs Chamoiseau dans le contexte des littératures caraïbes, citant à ses côtés, Jacques-Stephen Alexis, Alejo Carpentier, Franketienne, Lezama Lima ou Michael Smith. Bien sûr, comme le rappelle Genette, la simple présence d'une préface allographe a

[257] Catherine Détrie (dir.), *Poétique du divers*, *op. cit*., p. 81.
[258] Jacques Derrida, *La dissémination*, *op. cit.*, p. 47.
[259] Mot de Borgès cité par Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 8.
[260] Véronique Bonnet, « Les traces intertextuelles ou l'affirmation d'un champ littéraire franco-antillais », in Romuald Fonkoua et Pierre Halen (dir.), *Les champs littéraires africains*, *op. cit*., p. 136.

fonction de recommandation[261] : Glissant, auteur profondément admiré par Chamoiseau et dont il se réclame, recommande un de ses pairs moins expérimenté (Chamoiseau n'a en 1988, date de la préface, pas encore publié *Texaco* qui lui vaudra le Prix Goncourt, ni *Éloge de la créolité* dont on connaît la fortune). Cette importance de la place dans une filiation est encore soulignée dans les épigraphes. *Chronique des sept misères* a en exergue une citation du *Discours antillais* ; *Solibo Magnifique* une citation de Glissant dont l'origine n'est pas spécifiée ainsi qu'une citation d'un chanteur haïtien (revendication de l'oralité et des liens entre îles des Caraïbes) et une citation d'Italo Calvino (universalité) ; *Texaco* s'ouvre sur des mots de Biancotti (à qui *Solibo Magnifique* est d'ailleurs dédié) et de Glissant encore. *Biblique des derniers gestes* ne fait pas exception, l'épigraphe de Glissant devançant celle de Saint Paul et de Marie-Josée Alie (en créole). *L'esclave vieil homme et le molosse* ne comporte pas d'épigraphe, mais des passages en italique inaugurant chaque chapitre et appelés « entre-dire » sont extraits de *L'intention poétique* (1969) et de *La folie Célat* (inédit) de Glissant. Comme le note Gérard Genette : « En attendant d'hypothétiques comptes rendus dans les gazettes, prix littéraires et autres consécrations officielles, [l'épigraphe] est un peu, déjà, le sacre de l'écrivain, qui par elle choisit ses pairs, et donc sa place au Panthéon. »[262]

Plus étonnants peut-être, les épigraphes fictifs qui ponctuent *Texaco* et *Biblique des derniers gestes*. Dans *Texaco*, les « notes de l'urbaniste au Marqueur de paroles » et les extraits des « cahiers de Marie-Sophie Laborieux », chaque fois dûment référencés (date, classement, lieu de conservation, etc.) confèrent au texte des accents de document authentique, l'auteur mettant en avant ses sources d'information. Ils participent par ailleurs de la polyphonie du texte et de son esthétique fragmentaire (voir partie ultérieure). Les passages de *Biblique des derniers gestes* qui se présentent comme tirés de « 'Notre morceau de fer', *Cantilènes d'Isomène Calypso*, conteur à voix pas claire de la commune de Saint-Joseph » jouent également un rôle important dans la mise en scène du récit. Tout d'abord, ils représentent une des manières d'intégrer l'oralité dans l'écrit, mais ils posent aussi le roman comme une version parmi d'autres de la vie de Balthazar Bodule-Jules. La référence à la commune de Saint-Joseph est encore une manière d'insister sur l'enracinement du récit. À travers ces épigraphes,

[261] Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 270.
[262] *Ibid.*, p. 163.

Chamoiseau souligne à la fois l'écart et la dette qui le sépare tout en le liant à l'oralité. Le recours aux « sentimenthèques », ces hommages à différents auteurs, placés en retrait et en italique, qui rythment le texte d'*Écrire en pays dominé* ont aussi pour fonction de situer le texte et son auteur dans une filiation.

On note par ailleurs chez Chamoiseau la présence de passages que Genette regroupe sous le terme de préface, mais qui prennent des formes très diverses. Ainsi après les épigraphes, on trouve dans *Solibo Magnifique* un extrait de dialogue fictif :

> « L'*ethnographe* :
> — Mais, Papa, que faire dans une telle situation ?
> — D'abord en rire, dit le *conteur*. »[263]

Le passage, que l'on pourrait qualifier de préface auctoriale fictive selon les termes de Genette, pose le contrat de lecture : ceci est une comédie, mais comme le suggère la question inquiète de l'ethnographe, portant probablement sur des faits assez graves. Ethnographe et conteur apparaissent par ailleurs comme les deux figures tutélaires du récit, le lecteur étant alors amené à repenser la nature de ce qu'il va lire : s'agit-il vraiment d'un roman ? Si oui, il portera en tout cas la marque d'autres types de discours. Les trois pages intitulées « Repères chronologiques de nos élans pour conquérir la ville » qui précèdent le récit même de *Texaco* ou « L'Annonciation » qui précède celui de *Biblique des derniers gestes* ont aussi pour fonction de réajuster l'attente du lecteur. La chronologie pose le contenu du récit de *Texaco* comme réalité historique, sentiment renforcé par les remerciements à différents informateurs à la fin de l'ouvrage. La présence en annexe de documents-témoignages, tels les « Apatoudi de Man l'Oubliée » ou le « livre des Da contre la malédiction » dans *Biblique des derniers gestes* ou « Les cris du djob », « La chanson de Kouli » et « Paroles de djobeurs » dans *Chronique des sept misères* tendent à conférer un caractère anthropologique au texte. Certaines notes de bas de page (assumées par le narrateur) qui donnent des références[264] ou qui annoncent une méthodologie[265] ont la même fonction de

[263] Patrick Chamoiseau, *Solibo Magnifique*, *op. cit.*, p. 13.
[264] Par exemple : « Voir *France-Antilles*, années 1990, 94, 96 » (Patrick Chamoiseau, *Biblique des derniers gestes*, *op. cit.*, note 1, p. 156.) ou « *Ma rencontre avec Hô Chi Minh*. Un souvenir de M. Balthazar Bodule-Jules, sur *Radio Saint-Louis*, juin 1998 » (Patrick Chamoiseau, *Biblique des derniers gestes*, *op. cit.*, note 1, p. 309.)
[265] *Ibid.*, note 1, p. 158 : « Méthodologie : deux cent dix-sept témoignages de quimboiseurs et autres séanciers, avec l'idée de savoir ce que pouvaient être les soins apportés à un enfant persécuté comme pouvait l'être l'enfant Balthazar Bodule-Jules ; je voulais ainsi obtenir le détail

caution scientifique. Chamoiseau se démarque ainsi du rôle de romancier à l'occidentale pour revendiquer un statut plus ambigu, celui du « marqueur de parole » (schématiquement une sorte d'ethnographe se tenant à la lisière entre oralité et écriture[266]). La marge permet ici de subvertir le genre romanesque. Toutefois si l'on reconnaît là un certain jeu postmoderne, il s'agit aussi pour un auteur qui s'adresse à un public probablement d'une autre culture de lui donner des repères. Par ailleurs, dans le cas des littératures antillaises, l'identité culturelle demeurant problématique, la mise en place d'un appareil de légitimation et de filiation ainsi qu'un ancrage historique et/ou anthropologique semblent un préalable nécessaire à la prise de parole. Les marges sont le lieu où s'affirme la volonté de participer à la reconstruction d'une identité créole. Mais comme on l'a vu, utilisées pour rendre hommage, pour signaler des liens (avec d'autres auteurs, d'autres registres, d'autres genres), elles incarnent également un potentiel de passage et d'ouverture. La marge devient à la fois introduction au cœur du texte et ouverture vers l'extérieur. Lieu de passage, de circulation, de relation. Ce que confirment également certaines notes en bas de page qui ouvrent le texte sur d'autres développements possibles : destin de certains personnages, versions alternatives, détails, autres récits que l'on aurait pu intégrer, etc. Dans *Biblique des derniers gestes*, une note développe ainsi à l'aide d'exemples les méthodes éducatives de Nicol Timoléon, dont le corps du texte n'a fait qu'évoquer le fait que « la science transmise au jeune garçon inattentif était empreinte des houles guerrières de sa conscience »[267]. Dans le même roman une note attire l'attention sur le fait que la mésaventure vécue par le coiffeur qui s'est occupé de Balthazar à sa sortie des bois a connu de nombreuses versions.[268] Et dans *Texaco*, on trouve même une note qui évoque le destin de Sirop, personnage de *Chronique des sept*

---

d'une éducation qui serait dispensée par un Mentô. Pour le reste, j'utilisai les témoignages de gens qui les virent ensemble dans certains bourgs, qui furent aidés et soignés par eux. Ces témoignages furent tellement innombrables que je dus les oublier pour mieux les imaginer. (*cassettes numérotées de 189 à 650, boîte IV, Ecomusée de Rivière-Pilote, section des traditions orales*.) »

[266] Voir Dominique Chancé, *L'auteur en souffrance*, *op. cit*., p. 77-94. Comme le note Dominique Chancé, ce statut revendiqué est une façon d'affirmer la vérité, l'authenticité de ce qu'il rapporte ; on ne saurait toutefois confondre l'écriture de Chamoiseau avec un simple relevé de faits : « Il y a loin pourtant entre l'écriture d'une 'vertigineuse plume' et le fait de 'consigner des ignames'. » (p. 84.)

[267] Patrick Chamoiseau, *Biblique des derniers gestes*, *op. cit.*, p. 368-369. La note elle-même occupe à elle toute seule presque la moitié de la page.

[268] *Ibid.*, p. 443.

misères[269]. Il est inutile de multiplier les exemples, on aura compris la richesse des exploitations possibles de ces espaces. Notons tout de même, fait remarquable, que l'auteur des notes est le narrateur, le cas le plus fréquent étant que ce soit l'auteur lui-même, parfois le traducteur qui s'exprime dans cet espace marginal. Là encore il s'agit bien sûr de renforcer l'impression d'authenticité du récit.

Dernier aspect qui mérite d'être relevé pour son originalité : l'utilisation dans *Chronique des sept misères* des marges du texte comme mise à jour du travail de l'écrivain. Cette fois, il ne s'agit plus du travail fictif du marqueur de parole, mais bien du travail (présenté comme) réel de l'écrivain. En effet, les « chutes et notes » placées à la fin du récit ont pour vocation de sauver de l'oubli certaines phrases, certains personnages ayant disparu du texte final. Le texte achevé tient toutefois à s'accompagner de traces de ses possibles. L'auteur désigné par les initiales P.C. annonce ainsi :

> « Quatre années d'écriture. Un genre d'obsession : des phrases que l'on griffonne, des mots, des répliques. Une idée que l'on prend l'écriture sans trop savoir ce que l'on va en faire. Des personnages qui apparaissent, qui se développent, défaillent et s'en vont du récit. Des émotions, des odeurs, des sensations ramenées d'on ne sait où, qui ont l'air bonnes, et qui tombent comme des feuilles mortes. Que de génocides pour un simple roman, que d'hécatombes pour une silhouette… »[270]

S'ensuit effectivement une liste de phrases, d'extraits n'ayant pas été retenus dans la version finale. On notera d'ailleurs que ceci semble contredire la revendication du statut d'ethnographe ou de marqueur de parole, plaçant le texte résolument du côté de l'écriture de fiction, de l'imagination.

Au final, on retient deux fonctions principales du péritexte : d'une part il introduit le texte en le plaçant dans un contexte particulier (littérature caraïbe, héritage de Glissant et de l'oralité, etc.), c'est sa fonction relationnelle ; d'autre part il brouille les frontières qui circonscrivent le roman (jeux sur le contrat de fiction, appels à des registres relevant de plusieurs genres), c'est sa fonction subversive. Le texte débordant ses rives habituelles, défaisant la limite entre le dedans et le dehors, entre le réel et la fiction.

[269] Patrick Chamoiseau, *Texaco*, *op. cit.*, note 1, p. 384 : « Un dénommé Sirop, une puissance d'homme, qui, avec ses compères, me semblait immortel. Ils ont dû partir en France car je ne les vois plus. Mais où sont-ils au fait ? … »
[270] Patrick Chamoiseau, *Chronique des sept misères*, *op. cit.*, p. 269.

3.3. Les débats sur l'authenticité

Pour justifier ces difficultés et ces hésitations, il n'est pas rare que les textes insistent sur les conditions difficiles d'émergence de la parole. Les figures d'artistes sont souvent montrées aux prises avec un milieu hostile et peu propice à la création. Lorsqu'ils échouent, c'est soit parce qu'ils sont trop isolés dans un monde qui ne les comprend pas, soit parce qu'eux-mêmes ont une vision aliénée de leur statut et de leur art. La question ou plutôt les questions de l'authenticité se posent alors : la pratique de l'écriture ne serait-elle pas d'abord une pratique exotique et donc suspecte ? Comment l'apprivoiser ? Est-il possible d'en faire un outil légitime ? Qu'est-ce qui fonde l'authenticité ? L'authenticité est-elle vraiment une valeur à défendre ? Bref, comment réagir au soupçon d'illégitimité ?

3.3.1. L'écriture, une pratique exotique

Il arrive fréquemment que les écrivains insistent sur le caractère paratopique de leur écriture en soulignant le fait que l'écriture est extérieure à leur monde. L'écrit est souvent posé comme un signe d'altérité qu'il a fallu intégrer par la force, en somme une pratique exotique. Il n'est plus possible de revenir en arrière, le monde ne peut plus se conquérir qu'avec l'écrit, mais pour ne pas s'aliéner totalement, il faut reconnaître l'aliénation initiale et envisager à partir de là une pratique qui puisse devenir authentique.

Certains textes insistent sur leur profonde aliénation. Ainsi, c'est à un constat d'auto-exotisme exacerbé que pousse le roman d'Yvonne Vera, *Nehanda*. Dans ce texte, on peut même avoir l'impression que l'auteure tente de « saper » sa crédibilité en mettant en doute son autorité énonciative. En effet, le peuple shona avec lequel le lecteur est amené à s'identifier et dont l'auteur défend la profondeur et la richesse de la culture, conçoit l'écriture comme une mort, un arrêt de la pensée :

> « 'Nos aînés nous ont enseigné le pouvoir des mots. Les mots doivent être gardés en vie. Ils doivent toujours être dits. […]' 'Il dit qu'il a parlé. Il porte ses mots dans ses mains, entre les doigts. Ses mots frémissent dans le vent.' 'Nous ne livrerons pas nos mots sur le flanc d'une calebasse qu'un enfant pourrait briser un matin. Il a dit que nos mots perdureraient au-delà de nombreuses lunes. Ne sait-il pas qu'il y a d'autres mots pour le futur, aussi

> nombreux que des graines?' 'Comment peut-on fixer les mots, sans les muer en silence?' 'Il faut craindre davantage le silence que l'agitation des voix.' »[271]

Paradoxalement c'est par l'écriture que le roman tente de consacrer la richesse spirituelle et culturelle des peuples shona avant la colonisation.

On trouve dans *Solibo Magnifique* de Chamoiseau un mouvement assez proche : la parole est glorifiée comme une création supérieure, l'écriture dénoncée comme une trahison, mais c'est par l'écriture qu'un peu de la magie de la parole est sauvegardée. Le marqueur de paroles, figure récurrente des romans de Chamoiseau, est la solution originale qu'a choisi Chamoiseau pour témoigner de la position complexe de l'écrivain antillais. L'idée d'écrivain étant associée à une certaine extériorité à la société antillaise, ou du moins à la négation d'une part de cette société (le monde de l'oralité), elle est difficile à assumer. En refusant cette posture, le marqueur de paroles définit un garant du texte plein de modestie[272], conscient de ses limites et ne pouvant avancer que par essais, tentatives. Lui-même évoque son travail en termes d'ébauche, de trace. À propos de sa transcription de la dernière parole de Solibo (*Solibo Magnifique*), il parle de « l'affligeante écriture » qu'il « ânnon[e] » devant Pilon et Bouaffesse. Il se voit comme un « dérisoire cueilleur de choses fuyantes, insaisissables »[273]. Dans *Texaco*, le marqueur de paroles répond aux exhortations de Ti-Cirique à la grandeur sous le nom du « Lamentable » : « Cher maître, littérature au lieu vivant est un à-prendre vivant… »[274]

Dans *Chemin d'école*, l'auteur raconte la découverte de l'écrit par le « négrillon », la fascination de celui-ci pour ce médium mystérieux auquel il prête des qualités quasi-magiques (Claude Hagège rappelle d'ailleurs que : « on peut percevoir encore dans l'usage de l'écrit une visée magique »[275]). Un jour où son frère aîné écrit sur le mur son prénom, le « négrillon » se sent pris au piège : « Jojo-l'algébrique venait de le précipiter dans une mauvaise passe. Le négrillon

---

[271] Yvonne Vera, *Nehanda*, *op. cit*., p. 42-43 : « 'Our elders have taught us the power of words. Words must be kept alive. They must always be spoken. […]' 'He says he has spoken. He carries his words in his palms, between his fingers. His words tremble with the wind.' 'We will not surrender our words onto the side of a calabash which a child may break one morning. He has said that our words will last beyond several moons. Does he not know that there are other words for the future, plentiful like seeds?' 'How can words be made still, without turning into silence?' 'Silence is more to be feared than the agitation of voices.' » Ma traduction.

[272] Notons que le garant du texte n'est pas l'auteur et il n'est pas exclu qu'un garant modeste cache un auteur sûr de lui…

[273] Patrick Chamoiseau, *Solibo Magnifique*, *op. cit.*, p. 225 et 226.

[274] Patrick Chamoiseau, *Texaco*, *op. cit.*, p. 19.

[275] Claude Hagège, *L'homme de paroles. Contribution linguistique aux sciences humaines*, Paris, Fayard, « Folio/Essais », 1985, p. 117.

se trouvait là, emprisonné entier dans un tracé de craie. *On pouvait de ce fait l'effacer du monde !* » Pour lutter contre cette menace, l'enfant se met « à recopier mille fois le tracé de son prénom, en sorte de proliférer et d'éviter un génocide »[276]. L'écriture a un pouvoir magique qu'il faut s'approprier, ce que fait l'enfant en recopiant les lettres sur le mur, mais aussi en mangeant de la craie.[277]

Dans *Solibo Magnifique*, le marqueur confie s'entendre demander régulièrement par les *djobeurs* sur qui il écrit un livre : « Alors Ti-Cham, écrire ça sert à quoi ? »[278] Solibo, le conteur, interroge lui aussi à plusieurs reprise la valeur de son entreprise : « Écrire, c'est comme sortir le lambi de la mer pour dire : voici le lambi ! La parole répond : où est la mer ? »[279] « Cesse d'écrire kritia kriti, et comprends : se raidir, briser le rythme, c'est appeler sa mort… Ti-Zibié, ton stylo te fera mourir couillon… »[280]

L'écrivain postcolonial se doit d'afficher un certain sentiment de culpabilité ou au moins une certaine humilité, afin de devancer les critiques que l'on pourrait lui faire. Le roman d'Arundhati Roy semble le confirmer. Les danseurs de kathakali dans *The God of Small Things* sont une manière pour l'auteure d'aborder un problème auquel sont confrontés tous les artistes indiens. Détenteurs d'un art ancestral et sacré, humiliés à l'époque post-coloniale, ils doivent inventer de nouvelles stratégies pour s'exprimer. Ne risquent-ils pas d'être instrumentalisés pour vendre l'image du pays à l'Occident ?[281] Ne sont-ils pas aussi sommés de s'adapter au marché, c'est-à-dire d'écrire pour l'Occident, de devenir « un Parfum d'Exotisme »[282] ou de périr ? Arundhati Roy utilise-t-elle ce thème pour s'en démarquer (une manière d'affirmer « j'ai conscience du danger ») ou pour évoquer sa propre situation ? Dans cette deuxième hypothèse, il faut tout de même remarquer que le danseur de kathakali, s'il n'attire qu'une « attention distraite » de la part des touristes, développe ensuite tout son art, avec la passion du désespoir, pour les dieux et pour un public de deux enfants captivés. Pour ces deux-là, son art prend tout son sens et se justifie pleinement. L'artiste a deux visages, l'un qui

[276] Patrick Chamoiseau, *Une enfance créole II (Chemin d'école*), *op. cit.*, p. 31.
[277] *Ibid.*, p. 27-28.
[278] Patrick Chamoiseau, *Solibo Magnifique*, *op. cit.*, p. 44.
[279] *Ibid.*, p. 53.
[280] *Ibid.*, p. 76.
[281] Dans « La fin de l'imagination », Arundhati Roy évoque son malaise : « [c]haque fois que quelqu'un, tout sourire, [l]'arrêtait dans la rue pour [lui] dire : 'L'Inde est fière de vous' (faisant allusion au prix littéraire qu['elle] avai[t] remporté et non au livre qu['elle] avai[t] écrit) », in « La fin de l'imagination », *Le coût de la vie*, *op. cit.*, p. 143-144.
[282] Arundhati Roy, *Le dieu des petits riens*, *op. cit.*, p. 306. *The God of Small Things*, *op. cit.*, p. 231 : « a Regional Flavour ».

cherche à plaire pour assurer sa survie, l'autre qui dévoile son être profond pour ceux qui voudront bien apprendre à l'entendre. Notons par ailleurs que l'auteure ne dénonce pas la soumission du danseur de kathakali au pouvoir de l'argent comme une faiblesse personnelle, mais s'en prend surtout au système qui ne lui laisse pas d'autre solution pour survivre. Par ailleurs, si le danseur qui interprète Karna est si inspiré dans le temple d'Ayemenem, c'est justement à cause des humiliations subies devant les touristes. C'est son désespoir et son amertume qui font qu'il ne « joue » pas Karna, mais qu'« il *est* Karna, celui que le monde a abandonné. »[283] Arundhati Roy se méfie des discours sur l'authenticité et prend garde de ne pas faire de son personnage à la fonction très symbolique une icône dépourvue d'ambiguïté. Outre que c'est son oppression qui fait de lui un grand artiste, il n'est pas non plus un personnage tout à fait admirable. L'auteure note en effet que, comme tant d'autres personnages masculins indiens, britanniques, américains, éduqués ou non, les kathakali, une fois leur représentation achevée, « enl[èvent] leur maquillage et rentr[ent] chez eux battre leurs femmes. »[284] L'artiste est de toute façon dans une position ambiguë : exploité, poussé à répondre aux besoins du marché, il peut tirer de cette situation extrême la puissance nécessaire à la véritable création. Par ailleurs, il peut tout à fait procurer par certains aspects de son art une vision éclairante du monde, tout en défendant par d'autres aspects des valeurs inacceptables. Il y a chez Arundhati Roy un refus constant de faire de l'artiste un nouveau héros. Elle semble au contraire vouloir afficher toutes les apories et les dangers de cette posture.

Dans ses romans, V.S. Naipaul évoque le caractère exotique et parfois magique de l'écriture à Trinidad. Dans *A House for Mr. Biswas* de Naipaul, Mr. Biswas entreprend une carrière de peintre d'enseignes grâce à son ami Alec. Celui-ci, en effet, réussit à convaincre le cafetier pour qui il travaille qu'il a absolument besoin d'enseignes : « Pour être moderne, faut avoir des tas de mots. Tous les magasins de Port of Spain ont des enseignes avec rien que des mots, 'xplique lui. » Mr. Biswas et Alec proposent alors une longue liste d'annonces possibles, parfois anodines, parfois ridicules, parfois franchement absurdes :

> « '[…] Boissons non alcoolisées, gâteaux et glaces', dit Mr. Biswas. Le patron secoua la tête.
> 'Prenez garde au chien, suggéra Alec.

[283] *Ibid.*, p. 307. *GST*, p. 231-232 : « He *is* Karna, whom the world has abandonned. » En italiques dans le texte.
[284] *Ibid.*, p. 313, *GST*, p. 236 : « The Kathakali Men took off their make-up and went home to beat their wives. »

> — J'ai pas de chien.
> — Arrivage de fruits frais tous les jours, continua Alec. Défense d'afficher.'
> Le patron secoua la tête.
> 'Défense d'entrer sous peine d'amende. Bienvenue aux visiteurs d'outre-mer. Ce que vous ne voyez pas en vitrine, demandez-le à l'intérieur. Nos employés se feront un plaisir de vous renseigner.'
> Le patron réfléchissait.
> 'Pas d'embauche, dit Alec. Entrez, un coup d'œil ne coûte rien.'
> Le patron dressa l'oreille : 'C'est justement contre ça que j'ai à lutter ici.
> — Non-consommateurs s'abstenir, dit Mr. Biswas.
> — Par ordre, dit le patron.
> — Défense aux non-consommateurs d'entrer. Une excellente enseigne, dit Alec. Ce garçon va vous trousser ça en cinq secs.' »[285]

Ce qui compte n'est pas tant le contenu que le caractère magique des mots. En effet, bien que la phrase choisie soit réellement liée aux problèmes du patron, il est assez clair qu'elle n'aura guère d'efficacité et son rôle est surtout de fonctionner comme un signe de modernité, voire de pouvoir. Ce rapport magique à l'écrit est également très présent dans *The Mystic Masseur* où Ganesh s'entoure de livres pour asseoir son autorité en tant que guérisseur. Le narrateur avoue d'ailleurs avoir effectivement été convaincu non pas par les attitudes ou l'apparence de Ganesh, mais bien par sa bibliothèque : « Après avoir vu tous les livres dans la cabane de Ganesh, j'étais prêt à lui accorder ma confiance »[286]. Le signifiant écrit n'est pas lié à un signifié mais renvoie à un au-delà du sens, mystérieux et magique. Seul compte l'objet-livre, l'objet-texte. Ganesh est obsédé par l'idée d'écrire lui-même un livre, non pas parce qu'il aurait quelque chose de particulier à exprimer, mais à cause de sa fascination pour l'objet (il est fasciné par le travail de l'imprimeur, s'inquiète de l'épaisseur du volume, de la police qui va être utilisée, etc.). À Trinidad, le livre est en soi un objet de prestige : Ramlogan et Beharry qui n'en possèdent que quelques-uns s'en vantent énormément et les considèrent presque comme des objets sacrés. Ganesh, lui, en achète des quantités impressionnantes, sans tenir compte de leur contenu, mais toujours de leur nombre (trois cents livres de la collection Everyman en une seule fois et encore seulement parce que Leela s'oppose à ce qu'il achète les neuf cent trente

[285] V.S. Naipaul, *Une maison pour monsieur Biswas*, *op. cit.*, p. 75. *A House for Mr. Biswas*, *op. cit.*, p. 74-75 : « 'Sweet drinks, cakes and ice,' Mr Biswas said. The proprietor shook his head. 'Beware of the dog,' Alec said. 'I ain't got a dog.' 'Fresh fruits daily,' Alec went on. 'Stick no bills by order.' The proprietor shook his head. 'Trespassers will be prosecuted. Overseas visitors welcomed. If you don't see what you require please ask. Our assistants will be pleased to help you with your inquiries.' The proprietor was thinking. 'No hands wanted,' Alec said. 'Come in and look around.' The proprietor became alert. 'Is exactly what I have to fight in this place.' 'Idlers keep out,' Mr Biswas said. 'By order,' the proprietor said. 'Idlers keep out by order. A good sign,' Alec said. 'This boy will do it for you in two twos.' »

[286] V.S. Naipaul, *Le masseur mystique*, *op. cit.*, p. 17. *The Mystic Masseur*, *op. cit.*, p. 6 : « After seeing all those books in Ganesh's hut I was ready to believe in him ».

du catalogue) ou de leur épaisseur : « — Neuf cent trente livres, dit Ganesh. Épais d'environ deux centimètres et demi, je suppose. — ça fait à peu près vingt-cinq mètres. »[287] Ganesh a réellement un rapport fétichiste à la littérature, qu'il ne perçoit que comme un moyen d'ascension sociale. Dans le contexte de Trinidad ce rapport semble le seul possible : peu de lecteurs, pas de marché, pas vraiment de réseau de distribution, un taux d'analphabétisme si important que le fait de savoir déchiffrer une phrase fait de n'importe quel individu un lettré… Le prestige qui y est attaché n'est guère différent de celui que l'on prête au masseur qui aurait un don. D'ailleurs, après avoir finalement publié ses mémoires, Ganesh passe à autre chose et se tourne vers la politique. L'épisode des enseignes de Mr. Biswas ou encore celui de l'avis rédigé par Leela dans *The Mystic Masseur* témoignent également de l'autorité associée au simple signe. La jeune fille, en effet, a rédigé avec application et affiché dans la boutique de son père l'avis suivant : « Avis ! Par la présente, il est, notifié : que, des sièges ! sont fournis, aux ; demoiselles, de magasin ! »[288] La ponctuation fantaisiste nuit à la compréhension du message, mais là n'est pas l'effet recherché. Ramlogan n'emploie de toute façon pas de demoiselles de magasin. Ce qui est important, c'est la présence de l'écrit comme signe de pouvoir. La surenchère dans la ponctuation augmente d'ailleurs l'admiration de Ramlogan et de Ganesh : « Ganesh remarqua : 'Elle en connaît, des signes de ponctuation, Leela. – Pour sûr, sahib. Toute la journée, elle est restée assise à parler de ces signes de ponctuation. Elle est comme ça, sahib. »[289] Par ces scènes pleines d'ironie Naipaul souligne le décalage entre le statut de l'écrit dans son île natale et sa propre pratique. Le fait d'écrire un roman lorsque l'on vient d'un tel milieu est une affirmation d' « auto-exotisme »[290] : l'écrit provient d'un autre monde, mais s'il a été imposé, il a aussi été conquis.

Dans *Traversée de la mangrove* de Maryse Condé, Francis Sancher est en guerre avec son origine. Au terme de nombreux périples à travers la planète, il revient sur l'île où tout a commencé pour expier par sa mort les fautes de ses ancêtres. En attendant le couperet du destin, il prétend travailler à un roman. Son

[287] *Ibid.*, p. 101. *MyM*, p. 68 : « Ganesh said, 'Nine hundred and thirty book. Every book about one inch thick, I suppose.' 'Make about seventy-seven feet.' »
[288] *Ibid.*, p. 53. *MyM*, p. 33 : « NOTICE Notice, is. hereby; provided: that, seats! are, provided. for; female: shop, assistants! »
[289] *Ibid.*, p. 53., *MyM*, p. 33 : « Ganesh said, 'Leela know a lot of punctuation marks.' That is it, sahib. All day the girl just sitting down and talking about these puncturation [sic] marks. She is like that, sahib.' »
[290] Notion empruntée à Nathalie Schon, *L'auto-exotisme*, *op. cit*., 2003.

arrivée à Rivière au Sel est entourée de mystère et pousse les habitants à s'interroger :

> « Écrivain ? Qu'est-ce qu'un écrivain ? La seule personne à qui on donnait ce titre était Lucien Evariste et c'était en grande partie par moquerie. Parce que depuis son retour de Paris il ne perdait pas une occasion de raconter qu'il travaillait à un roman. Un écrivain, était-ce donc un fainéant, assis à l'ombre de sa galerie, fixant la crête des montagnes des heures durant pendant que les autres suent leur sueur sous le chaud soleil du Bon Dieu ? »[291]

Drôle d'écrivain dont le statut et la place ne sont pas reconnus dans sa société et qui a pour projet un roman de l'impossible (comme le montre la remarque de Sancher sur le titre)… Plutôt qu'un double de l'auteur, il semble que Francis Sancher permette surtout de faire le point sur la situation de l'écrivain antillais de manière générale. Il est peut-être aussi celui qui à travers son mystère mais aussi son échec donne l'impulsion nécessaire à d'autres, pour vivre ou pour écrire. Maryse Condé affirme par ailleurs que l'écrivain antillais est une figure exotique dans son pays. On le voit notamment dans la réaction de Lucien Evariste à l'annonce de l'arrivée d'un écrivain dans la commune :

> « — Écrivain ? Lucien bondit, songeant à Alejo Carpentier et Jose Lezama Lima et se voyant déjà discutant style, technique narrative, utilisation de l'oralité dans l'écriture ! En temps normal, pareilles discussions étaient impossibles, les quelques écrivains guadeloupéens passant le plus clair de leur temps à pérorer sur la culture antillaise à Los Angeles ou à Berkeley. »[292]

Maryse Condé a effectivement enseigné à Los Angeles et à Berkeley… Cette réflexion sur le statut, le rôle et les difficultés de l'écrivain antillais se poursuit dans un certain nombre d'autres romans.

Dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Kourouma raconte comment les déscolarisés se soulèvent contre le pouvoir inique de Koyaga et réussissent à entraîner une véritable révolution en faisant circuler des tracts. Bingo tente d'expliquer l'impact de ces tracts :

> « Le Nègre est un peuple sans écriture. Ce sont les colonisateurs, les curés et les marabouts qui l'ont alphabétisé. Ses maîtres lui ont inculqué le respect de l'écrit ; le papier est un fétiche, une croyance. Une croyance, qui, comme les textes des livres sacrés ou les ordres du colonisateur blanc, dépasse l'entendement du Nègre, ne se vérifie pas, ne se contredit pas. »[293]

[291] Maryse Condé, *Traversée de la mangrove*, *op. cit.*, p. 38.
[292] *Ibid.*, p. 219.
[293] Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, *op. cit.*, p. 350-351.

Bingo, maître de la parole, ne peut s'empêcher de renvoyer l'écriture à une pratique aliénante. Par ailleurs, en insistant sur le caractère magique de l'écriture, il nie la profondeur de la révolte contre le pouvoir de Koyaga. Les tracts auraient « ensorcelé » l'opinion de manière déloyale. Derrière la voix de Bingo, on entend bien sûr celle de l'auteur qui avec ironie montre la puissance de l'écrit comme arme politique (et non seulement magique).

Dans *Midnight's Children* de Rushdie, Padma qui est analphabète[294] fait preuve d'incompréhension face à l'entreprise de Saleem de rédiger l'histoire de sa vie : « 'Mais qu'est-ce qu'elles ont de si précieux', demande Padma exaspérée, et sa main droite fend l'air de haut en bas, 'ces écritures de merde' »[295].

Dans *Balbala*, Waberi rappelle qu'à Djibouti l'accès à l'écriture est réservé à une minorité essentiellement masculine. Alors que Waïs se rappelle avec émotion « [s]a planche-livre, l'aleph du savoir, le sésame qui ouvre la porte de l'école coranique : la médersa »[296], Anab sa sœur n'est pas allée à l'école parce que l'on considérait que cela n'avait pas de sens pour une fille. Mais Waïs meurt en prison, le poète Dilleyta disparaît et c'est Anab, l'analphabète, qui deviendra peut-être l'artiste capable de transmettre leur histoire : « Si l'occasion se présentait, elle n'hésiterait pas à passer derrière la caméra pour raconter le film de sa vie, ses joies comme ses peines, ses glissements comme ses ébahissements, ses amours comme ses solitudes. »[297] Cette conclusion rappelle ainsi que le livre que le lecteur a entre les mains n'est pas une évidence : il provient d'un monde dans lequel l'accès à l'écriture est plutôt une exception.[298]

---

[294] Rushdie rappelle dans une interview que la littérature orale est essentielle en Inde parce que la majorité de la population ne sait pas lire : « On ne peut trop insister sur le fait que le récit oral est la plus importante forme littéraire en Inde. Cela revient à dire que la plus importante forme littéraire n'a jamais été mise par écrit, et que les écrivains les plus importants sont des gens qui n'écrivent pas. Cela est dû au fait que très peu de gens savent lire et écrire en Inde. » Salman Rushdie, « *Midnight's Children* and *Shame* », entretien avec Jean-Pierre Durix, art. cit., p. 7 : « It is really impossible to overstress the fact that the oral narrative is the most important literary form in India. That's to say that the most important literary form is something which is never written down, and the most important writers are people who do not write. And this is because very few people can read and write in India. » Ma traduction.

[295] Salman Rushdie, *Les enfants de minuit*, *op. cit.*, p. 33. *Midnight's Children*, *op. cit.*, p. 24 : « 'But what is so precious', Padma demands, her right hand slicing the air updownup in exasperation, 'to need all this writing shiting ? »

[296] Abdourahman Waberi, *Balbala*, *op. cit.*, p. 57. On note au passage l'association de l'écriture au merveilleux à travers le terme « sésame ».

[297] *Ibid.*, p. 188.

[298] Au cours d'une interview où le journaliste rappelait qu'Abdelkader Djemaï avait parlé de la « douleur de l'analphabétisme », Waberi a répondu : « Mes parents ne savent pas lire non plus. Et je suis plus jeune qu'Abdelkader… J'ai un regret : mon père, à qui j'ai dédicacé le *Cahier nomade*, est mort juste avant mon premier livre. Quand bien même il n'aurait pas pu le lire, il l'aurait vu physiquement… À Djibouti, il y a toute une génération qui n'a pas eu accès aux lettres, en tout cas avec un syllabaire européen, français en l'occurrence. On compte là-bas quatre langues

Tous ces exemples montrent que les écrivains du monde postcolonial tendent à affirmer que leur poétique est une « poétique forcée »[299], que l'écriture ne peut qu'être hybride, marquée par une illégitimité originelle. C'est à partir de cette illégitimité qu'il faut inventer une parole vraie.

Ainsi, dans les romans de Chamoiseau, le marqueur de paroles se fait-il toujours très humble et tente d'inventer une posture plus légitime que celle de l'écrivain.[300] Mais pour cela, il lui faut d'abord se défendre. Dans *Solibo Magnifique*, l'argument en faveur du marqueur est la disparition du conteur. En effet, Solibo est l'un des derniers conteurs de Fort-de-France et il est en train de perdre son public : « dans ses derniers temps, le Magnifique ne trouvait plus de tribunes. Il tenait à inscrire sa parole dans notre vie ordinaire, or cette vie n'en avait plus l'oreille, ni même de ces creux où s'éternise l'écho. »[301] Les temps changent et c'est le marqueur de paroles qui devra prendre le relais. La légitimité du marqueur tient dans cet équilibre entre proximité des sources orales et accès à un médium capable d'en garder les traces. Dans *Texaco*, le marqueur de paroles doit se défendre cette fois contre les accusations de Ti-Cirique, grand défenseur de la langue écrite, méprisant les créolismes et le monde de l'oralité. Il le fait à l'aide de l'argument de l'authenticité : « Cher maître, littérature au lieu vivant est un à-prendre vivant… »[302] Ces exemples montrent bien que l'écriture (associée au français, à la correction de la langue, au respect de la norme) est perçue comme étrangère à la réalité antillaise et ne pouvant que la trahir. C'est pourquoi le marqueur de paroles n'est pas écrivain, mais marqueur, sorte de position intermédiaire entre l'oral et l'écrit, toujours illégitime, toujours obligé de négocier sa posture. On notera par ailleurs que la figure de Ti-Cirique ne fonctionne pas simplement comme un repoussoir aux conceptions de l'auteur sur la littérature, mais participe à la définition de celle-ci. Certes, il apparaît d'abord dans un rôle d'instituteur sévère qui irait à l'encontre de l'esthétique de Chamoiseau, se méfiant

---

officielles : deux langues nationales, l'afar et le somali, l'arabe qui est semi-national car il y a une minorité yéménite, et le français qui est la langue de culture et d'expression officielle. L'écriture et la lecture en langue française sont le fait d'une petite élite. » in Dimitris Alexakis, « *Cahier nomade* de Abdourahman Waberi », *Le matricule des anges*, n° 16, juin-juillet 1996. Consultable en ligne : http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=5826 (dernière consultation : 25 janvier 2010).

[299] D'après Édouard Glissant : « Il y a poétique forcée là où une nécessité d'expression confronte un impossible à exprimer. Il arrive que cette confrontation se noue dans une opposition entre le contenu exprimable et la langue suggérée ou imposée. » in *Le discours antillais*, *op. cit.*, p. 402.

[300] On trouve chez Waberi la même méfiance par rapport au terme d' « écrivain ». L'auteur djiboutien confie en effet dans une interview : « Finalement, ce que je mets en lumière, c'est la continuité entre lecteur/écrivant. Je dis bien écrivant et non écrivain. » in Boniface Mongo-Mboussa, « Abdourahman Waberi ou la transhumance littéraire », *Désir d'Afrique*, *op. cit*., p. 104.

[301] Patrick Chamoiseau, *Solibo Magnifique*, *op. cit*., p. 222.

[302] *Ibid.*, p. 19.

des phrases complexes et des créolismes. Pourtant Marie-Sophie porte un grand respect à ses avis et il n'est pas interdit de penser que les opinions de Ti-Cirique jouent le rôle d'un « sur-moi », limitant certains excès, la poussant en tout cas à s'interroger sur son écriture. Ti-Cirique, Marie-Sophie et le marqueur de paroles ne seraient en fait que des facettes d'une figure globale de l'écrivain. C'est à partir des confrontations entre leurs vues que s'élabore la poétique de *Texaco*, une poétique fondée sur la négociation dans la mesure où nul ne peut à lui seul être « légitime ».

3.3.2. L'authenticité, une question de regard

De ce questionnement sur l'exotisme de l'écriture, découle la question fondamentale de l'authenticité. Peut-on être authentique en utilisant un médium exotique ou faut-il renoncer à l'authenticité ? Mais cette question dépasse aussi celle du médium. Peut-on être authentique, lorsque l'on est exilé ? Peut-on être authentique lorsque l'on s'exprime dans une langue autre que la langue maternelle ? Peut-on être authentique lorsque l'on fait référence à des notions, une culture, des repères (parfois supposés) étrangers à la société décrite ? Il semble que pour la plupart des auteurs, « L'important n'est pas d'où tu viens, mais où tu en es. »[303]

Salman Rushdie dans *Imaginary Homelands* défendait le droit des immigrés et des exilés à s'exprimer sur leur patrie d'origine :

> « Nous sommes des hindous qui avons traversé les eaux noires; nous sommes des musulmans qui mangeons du porc. Et le résultat – comme le montre mon utilisation de la notion chrétienne de chute – c'est que nous appartenons en partie à l'Occident. Notre identité est à la fois plurielle et partiale. Quelque fois nous avons le sentiment d'être à cheval sur deux cultures; à d'autres moments d'être assis entre deux chaises. Mais si ambigu et mouvant soit ce terrain, ce n'est pas un territoire infertile pour un écrivain. Si la littérature consiste en partie à trouver de nouveaux angles pour pénétrer la réalité, alors, une fois encore, notre distance, notre grande perspective géographique peut nous procurer de tels angles. »[304]

[303] Paroles du groupe de rap Gang Starr, citées par Paul Gilroy dans *Small Acts* et rapportées par Mark Stein, *Black British Literature: Novels of Transformation*, Columbus, Ohio University Press, 2004, p. 7 : « It ain't where you're from, it's where you're at. » Ma traduction.

[304] Salman Rushdie, *Imaginary Homelands*, *op. cit*., p. 15 : « We are Hindus who have crossed the black water; we are Muslims who eat pork. And as a result – as my use of the Christian notion of the Fall indicates – we are now partly of the West. Our identity is at once plural and partial. Sometimes we feel that we straddle two cultures; at other times, that we fall between two stools. But however ambiguous and shifting this ground may be, it is not an infertile territory for a writer to occupy. If literature is in part the business of finding new angles at which to enter reality, then once again our distance, our long geographical perspective, may provide us with such angles. » Ma traduction.

Il n'y a plus de position privilégiée pour aborder un sujet, toute parole est « authentique » dans la mesure où elle prend en compte sa position d'énonciation et ne feint pas d'en avoir une autre. L'essentiel est donc d'être juste, de partir de la situation d'écriture et non d'un idéal de situation d'écriture.

Presque tous les romans de Naipaul reviennent sur l'idée que pour écrire, il faut d'abord se dégager des fantasmes sur ce que doit être l'écriture, sur ce que le public attend de lire, pour partir de sa propre expérience. Les écrivains ratés, qui sont très nombreux dans les romans de Naipaul, le sont souvent parce qu'ils se sont trompés de sujet, n'ont pas appris à voir clair sur eux-mêmes et donc sur ce qu'ils ont à dire. À travers de tels personnages, Naipaul aborde un point essentiel : la nécessité pour l'écrivain postcolonial de renoncer aux fantasmes (fantasmes d'être un autre et donc adhésion à une esthétique inappropriée) comme aux idéologies, pour partir de l'expérience du manque, du décalage, de l'incomplétude. Chaque fois que Naipaul dans ses romans ou ses essais aborde le thème de son accès à l'écriture, il évoque ce même schéma : l'aliénation à une vision de la littérature étrangère et inadaptée, le manque de références authentiques puis la prise de conscience progressive de la nécessité d'assumer cette situation de départ.

A House for Mr. Biswas, qui s'inspire assez fortement de l'histoire du père de Naipaul, raconte ainsi l'échec du personnage principal à devenir un écrivain. Mr. Biswas vit en effet dans un milieu qui, s'il accorde un grand prestige à l'écrit, est hostile à l'écriture. Comme dans *The Mystic Masseur*, il y a une véritable coupure entre la forme et le fond, la matérialité palpable de l'objet-livre et l'abstraction du contenu. Trinidad, petite colonie britannique déshéritée, incapable de relier les contenus des livres à quoi que ce soit, ne peut vénérer que les enveloppes matérielles. Biswas n'a pour seuls modèles que ceux de la métropole, complètement coupés de sa réalité, de son quotidien. Il est incapable de se désaliéner de ces modèles. En revanche, Anand, peut-être grâce aux tentatives infructueuses de son père avant lui, semble capable d'aller plus loin. Il renonce aux modèles de textes fournis par l'Occident et semble s'ouvrir les voies d'une création authentique lorsque, dans une rédaction où il doit raconter une sortie à la mer, il renonce aux effets de style et aux suggestions thématiques du maître pour raconter honnêtement comment il a failli se noyer près d'une digue en béton, « la

composition s'achevait par des imprécations contre la mer. »[305] Dans cette rédaction, Anand, au lieu de partir de ce qu'il voudrait être comme le fait son père, part du réel. Dans le fait qu'il termine son texte par des imprécations contre la mer, on devine aussi la prise de conscience des limites de la vie insulaire, de la barrière de la mer, non seulement géographique mais mentale ; la mer Caraïbe étouffe ses enfants qui voudraient s'exprimer (« J'ouvris la bouche pour crier au secours, l'eau la remplit. Je crus que j'allai mourir [...]. »[306]).

Dans *The Enigma of Arrival*, texte entre le roman et l'autobiographie, l'auteur exprime ses réflexions sur l'écriture non seulement à travers les commentaires du narrateur sur son accession à l'écriture, dans ses réflexions sur la rédaction de ses autres livres, mais surtout grâce aux nombreuses figures d'écrivains, de créateurs qui traversent le livre. Alan, le journaliste aspirant écrivain, ne parvient jamais à produire une œuvre en dépit de tous ses projets parce qu'il ne sait pas partir de ses névroses et de ses angoisses. Il finit d'ailleurs par se suicider. Le propriétaire écrit des poèmes qu'il publie à compte d'auteur et qui sont marqués par un exotisme à travers lequel transpire une méconnaissance du sujet traité. Le personnage d'ailleurs vit en reclus dans son domaine et n'a finalement qu'un champ d'expérience très restreint, il vit dans un monde d'illusions. Finalement, comme le montre Bruce King dans sa monographie[307], Jack, qui n'est pas écrivain mais un créateur tout de même, incarne le seul modèle valable pour le narrateur. En effet, il est capable de transcender un milieu hostile et le peu de moyens à sa disposition pour créer un jardin magnifique,

[305] V.S. Naipaul, *Une maison pour monsieur Biswas*, *op. cit.*, p. 350. *A House for Mr. Biswas*, *op. cit.*, p. 376 : « The composition ended with a denunciation of the sea. »

[306] *Ibid.*, p. 350. *HB*, p. 376 : « I opened my mouth to cry for help. Water filled it I thought I was going to die [...]. » Dans *Guerrillas*, Jimmy a le même défaut que Biswas, poussé à l'extrême : il n'écrit que pour s'imaginer une autre vie. L'écriture est pour lui une fuite, un mensonge, une dénégation de l'étroitesse de sa vie. Au lieu d'affronter les limites de son expérience et de son existence, il se réfugie dans le fantasme. Pour Jimmy, métis sans appartenance, personnage-clé de *Guerrillas*, l'écriture est une façon de chercher à guérir ses incertitudes et ses troubles. Mais porté seulement par un immense désir et trop peu de connaissance (il ne se soucie ni de construction, ni de style, ni d'orthographe), il reste au seuil d'une véritable écriture. Jimmy reste prisonnier d'une hybridité qui pour lui signifie toujours exclusion et jamais liberté. On pourrait également évoquer le personnage de Willie dans *Half a Life* qui décide de devenir écrivain presque par hasard. Enfant, il a écrit quelques contes et les montre à un ami qui lui fait quelques critiques et lui donne des conseils. Il lui fait notamment un reproche : « Ce qui m'intéresse, en tant qu'avocat, c'est que tu ne veuilles pas raconter de choses vraies. Moi qui ai passé pas mal de temps à écouter des gens tortueux, je tire de ces histoires l'impression que l'auteur a des secrets. Il se dissimule. » (V.S. Naipaul, *La moitié d'une vie*, *op. cit.*, p. 91. *Half a Life*, *op. cit.*, p. 83 : « What is interesting to me as a lawyer is that you don't want to write about real things. I've spent a fair amount of time listening to devious characters, and I fell about these stories that the writer has secrets. He is hiding. »)

[307] Bruce King, *V.S. Naipaul*, *op. cit.*, p. 146-147.

œuvre complexe et ambiguë, qui s'impose dans un paysage *a priori* peu propice à la création.

Loin de rêver d'une assimilation absolue aux modèles occidentaux, comme on le lui a souvent reproché, Naipaul propose en fait une réflexion sur la possibilité d'une voix authentique, c'est-à-dire une voix consciente de son contexte, en l'occurrence le contexte postcolonial. L'écriture pour l'individu (post)colonial apparaît fondamentalement minée par le danger du désordre, de l'inconsistance et seule la narration peut faire de l'expérience de l'hybridité une expérience qui ne soit pas traumatisante.

Dans *Monnè, outrages et défis* de Kourouma, le griot Diabaté commet une transgression en acceptant de servir Djigui alors que celui-ci a été vaincu et que l'ère des *monnew* commence. Chanter les louanges de Djigui après cela est forcément inauthentique : « la possession de soi est terminée. Nous devons monter au *kébi* pour un serment d'allégeance aux 'Nazaras'. Comment peut-on, dans la dépendance, cavalcader au rythme du couplet disant la force des Keita ? »[308] Diabaté réussit à surmonter cette contradiction en inventant le chant des *monnew*, un chant de louanges qui pourtant ne nie pas la défaite, mais l'intègre.

Dans *Histoire de la femme cannibale* de Maryse Condé, Rosélie est une artiste qui a du mal à s'imposer en tant que telle. Elle souffre d'une absence d'origine (« Chez moi ? Si seulement je savais où c'est »[309]) et d'une absence de modèle (pendant son enfance elle n'a visité qu'un seul musée, une maison coloniale qui « n'abritait que des collections de cartes postales jaunies, des éventails en dentelle et en nacre et des toupies d'enfant. »[310]). Sa création semble partir de nulle part. Stephen s'exclame d'ailleurs : « Tu es un miracle. Tu as réinventé la peinture. »[311] En fait, dans tout le roman, les propos sur l'art et la création tentent de démonter le mythe d'une quelconque authenticité culturelle, d'un art qui n'aurait de sens que par son enracinement dans une culture spécifique. Les commentaires ironiques et souvent anonymes sur Rosélie ou sur Bebe (artiste à la carrière internationale) en témoignent : « D'autant qu'elle [Rosélie] n'avait aucun talent. Ses créations étaient dépourvues de l'opacité que

[308] Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, *op. cit*., p. 49.
[309] Maryse Condé, *Histoire de la femme cannibale*, *op. cit*., p. 40.
[310] *Ibid.*, p. 163.
[311] *Ibid.*, p. 164.

génère l'authenticité culturelle. »[312] Rosélie ne se soucie guère d'appartenance ou du moins a renoncé à prétendre en avoir une. Ses rêves de reconnaissance par des pairs s'adressent à des artistes de tous horizons : « Elle aurait aimé que des peintres aussi différents que Modigliani, Wilfredo Lam ou Roberto Matta l'encouragent avant de l'admettre dans leur cercle magique. »[313] Dans ce roman, on le voit, il n'est pas question d'une quelconque mission de l'artiste envers sa communauté. Le parcours de Rosélie (qui n'est pas sans similitudes avec celui de l'auteure) lui a fait perdre tout sentiment d'appartenance et il n'y a guère de communauté pour laquelle elle pourrait peindre : ni la Guadeloupe, ni l'Afrique, ni le monde noir, ni les femmes en général, ni même les couples « dominos », Rosélie ne se reconnaît dans aucune classification. Elle est un être de l'ombre, de l'incertain et la seule personne avec qui elle se sent des affinités est Fiéla, une femme d'abord soumise et qui, brutalement, a tué son mari et l'a mangé, une « femme cannibale ». On a l'impression qu'au fur et à mesure, l'auteure s'est libérée du sens d'un certain « devoir » de l'écrivain. Comme si l'atomisation des appartenances lui apparaissait également le gage d'une grande liberté. En même temps, cette liberté est loin de mettre un terme à l'incertitude de la position, bien au contraire. Il semble ainsi que l'internationalisation de l'auteure l'ait éloignée des problématiques spécifiquement postcoloniales pour l'ouvrir à des interrogations que l'on pourrait lier à la mondialisation.[314]

[312] *Ibid.*, p. 43. On pourrait citer de nombreux autres exemples. Ainsi, à propos de l'artiste Bebe : « 'Est-ce une vraie africaine ? Que sait-elle [Bebe] de nos traditions ?' ronchonnaient certains qui rappelaient qu'elle avait passé son enfance et son adolescence à Highgate avant d'étudier la philosophie à Christ Church, Oxford. De ce fait, elle ne connaissait aucune des langues de l'Afrique du Sud. Même pas l'afrikaans. » (*Ibid.*, p. 66.)

[313] *Ibid.*, p. 43.

[314] Par ailleurs, la dimension sexuelle joue un rôle qu'elle n'avait pas dans *Traversée de la mangrove* ou *La vie scélérate*. En effet, Rosélie doit aussi apprendre à trouver sa place en tant que femme. Au cours de sa vie, elle laisse régulièrement les hommes qu'elle aime s'impliquer dans sa vie artistique. Séduite par un Jamaïcain noir, elle met de côté sa peinture pour l'aider à composer ses chansons (sans que cela soit jamais reconnu). Lorsqu'elle vit avec Stephen, un Blanc, on a d'abord le sentiment que celui-ci respecte son art, mais lui aussi tente d'en prendre le contrôle. Le fait qu'au cours de sa vie commune avec lui, Rosélie ait été incapable de donner des titres à ses compositions et lui en ait laissé le soin est révélateur : elle n'assume pas encore tout à fait sa création. La première toile pour laquelle un titre lui paraît immédiatement évident est celle qu'elle peint après la mort de Stephen, influencée par le récit du meurtre de Fiéla et sa propre vie : « Femme cannibale ». Rosélie a également une aventure avec un métis, Ariel, qui lui donne l'occasion d'enseigner et paraît lui garantir toute liberté artistique, mais il n'est pas clair si Rosélie n'a pas été utilisée pour servir de couverture à des activités illicites. Stephen décédé, un autre homme, Manuel lui propose de l'emmener avec lui, mais cette fois Rosélie sait que son avenir est dans la création, c'est-à-dire en elle-même, et non pas dans un homme. Avec *Histoire de la femme cannibale*, la difficile position de l'artiste est envisagée sous de nouveaux angles : non seulement le fait d'être antillaise pose problème, mais aussi le fait d'être une femme. La place doit être doublement négociée.

Les deux romans de Waberi proposent un certain nombre de réflexions quant à l'art de l'écriture. Dans *Balbala*, Waïs en prison « se laisse emporter par des considérations linguistiques. » Il cherche par exemple à trouver un équivalent à un vers d'Apollinaire dans la langue somalie. L'image de son père lui apparaît alors et lui dit : « Mon fils, il ne faut jamais essayer de s'approprier le troupeau d'autrui. C'était un crime chèrement payé chez nous, il n'y a pas si longtemps. »[315] Le père de Waïs semble ainsi vouloir lui dire qu'il ne faut pas se mentir sur l'héritage de la littérature française, rien ne sert de vouloir faire que la littérature somalie, même « si riche en poètes et poétesses » possède la richesse de toutes les littératures du monde. Waberi qui ne cesse de citer ses pairs et ses pères, quelle que soit leur origine, semble avoir retenu la leçon. Dans *Transit*, Abdo-Julien est un musicien qui doit lui aussi définir sa place en tant que Djiboutien, Africain, sujet post-colonial, etc. On le voit notamment dans l'hésitation autour du nom du groupe qu'il a formé :

> « Dire qu'on a failli s'appeler Hedji Dideh, du nom du notable qui avait signé des accords avec les Français désireux de s'installer sur cette côte. Mau-Mau, ce nom descendu du Kilimandjaro, était idéal. D'une pierre deux coups. Et d'une, nous sommes tranquilles peinards, nul ne nous reprochera d'être pro-Walals, pro-Wadags ou je ne sais quelle autre fumisterie de pisse-vinaigre. De deux, c'est un nom de combattant inspiré par les mânes de la forêt kenyane. »[316]

Ben Okri aborde dans la plupart de ses romans la question de la création, mais c'est sans aucun doute à travers le *Künstlerroman* qu'est *Dangerous Love* (réécrit à partir d'une œuvre de jeunesse, *The Landscapes within*[317]), que l'auteur nigérian propose la vision la plus complète et la plus élaborée. Le roman raconte l'histoire d'Omovo, un jeune homme en route sur le chemin qui fera de lui un artiste. Alain Séverac note que : « Pas moins de 140 pages sur 395 contiennent ou sont entièrement consacrées à des réflexions sur l'art, sans compter les éléments diégétiques, allégoriques, symboliques ou métaphoriques qui s'y rapportent. »[318] Dans un monde troublé et incompréhensible, l'art semble avoir un pouvoir herméneutique essentiel. Pourtant rien n'est évident au jeune artiste : « La

[315] Abdourahman Waberi, *Balbala*, *op. cit.*, p. 15.
[316] Abdourahman Waberi, *Transit*, *op. cit.*, p. 82.
[317] Voir l'article d'Ayo Mamudu, « Portrait of a Young Artist in Ben Okri's *The Landscapes within* », *Commonwealth Essays and Studies*, vol. 13, n° 2, printemps 1991, p. 85-91.
[318] Alain Séverac, « *Dangerous Love*: Okri's Metafiction », in Jean-Pierre Durix (dir.), *Theory and Literary Creation*, Éditions Universitaires de Dijon, « Kaléidoscopes », 1999, p. 178. Les chiffres concernent la version originale dans l'édition Phoenix de 1996. « No less than 140 pages out of 395 contain or are entirely devoted to reflections on art, not including the diegetic, allegorical, symbolical or metaphorical material on the same subject. » Ma traduction.

vie n'a ni motif ni fil. Est-il vain de tenter de tisser quelque chose dans ce labyrinthe ? »[319] Le Nigéria semble peu disposé à offrir la liberté nécessaire à l'artiste. Les questions de l'objectivité, de l'authenticité, mais aussi du rapport très tendu au pouvoir sont régulièrement soulevées. Les doutes ne sont pas rares et la quête artistique prend les allures d'un véritable « voyage du pèlerin dans l'esprit »[320] (allusion au *Pilgrim's progress* de Bunyan, par ailleurs un intertexte fréquent des littératures africaines anglophones). Si la création nigériane, parfois dans ses aspects les plus populaires (le Dr. Okocha est aussi un peintre d'enseignes), est bien connue d'Omovo, il cite également fréquemment des artistes occidentaux. Il sent assez tôt que la tradition africaine ne saurait suffire à une expression authentique de son être ou du monde dans lequel il vit. Ainsi lors d'une exposition, alors qu'il contemple une toile impressionnante, un homme remarque : « Je pense que Mr. Agafor est une sorte de pionnier », ce à quoi Omovo répond que « des artistes ont fait cela bien avant les premières illustrations de Dante », mais l'autre n'en démord pas : « mais le premier Nigérian… ».[321] Omovo refuse de souscrire à cette vision nationaliste de l'art, d'autant qu'il sait que l'artiste en question a étudié au Niger, à Londres, à Paris, à New York et en Inde. Le tableau par ailleurs s'intitule *Hommes vides*, peut-être un constat sur la perte de sens ressentie par ces artistes cosmopolites. La « nigérianité » en tout cas ne peut guère être revendiquée… Lui-même lorsqu'il achève enfin sa grande toile sur le thème de la fillette mutilée et lui cherche un titre, est d'abord tenté de l'intituler *The Beautiful Ones*… par allusion au roman de Aiy Kwei Armah, *The Beautiful Ones Are Not Yet Born*, mais change d'avis parce que « [i]l voulait employer des mots à lui. »[322] Si par là il se démarque du pessimisme d'Armah (le roman d'Armah dresse un constat désabusé sur ce qui attend un homme qui tente de rester honnête et droit dans une société corrompue), il renonce aussi à s'inscrire dans une filiation spécifiquement africaine. La référence à Armah est d'autant moins innocente que le rôle assigné à l'artiste par l'auteur ghanéen est celui d'une sorte de prophète devant guider son

[319] Ben Okri, *Un amour dangereux*, *op. cit.*, p. 96. *Dangerous Love*, *op. cit.*, p. 70 : « Life has no pattern and no threads. Is it futile trying to weave something through this maze? »
[320] *Ibid.*, p. 100. *DL*, p. 72 : « pilgrim's progress through the mind ».
[321] *Ibid.*, p. 64. *DL*, p. 44 : « I think Mr Agafor is something of a pioneer in giving visual lacerations to apocalyptic motifs. » « Artists long before the first illustrations of Dante have been doing it. » « But the first Nigerian… »
[322] *Ibid.*, p. 507. *DL*, p. 387 : « He wanted to use his own words. » Dans la version française, la traduction de « The Beautiful Ones… » par « Celles qui sont belles… » ne permet plus de reconnaître l'allusion au roman d'Armah. Le titre de la traduction française est *L'âge d'or n'est pas encore arrivé* (Traduit de l'anglais par Josette Mane, Paris, Présence africaine, 1976).

peuple après avoir dénoncé les influences stériles de l'Occident comme de l'Islam.[323] Omovo, porte-parole d'Okri, souligne au contraire ce que l'art africain doit à l'Occident. On le voit lors de l'exposition, mais aussi par exemple lorsque, parlant avec Ifiyewa du roman de Ngugi, *Weep not, Child*, il lui dit que le titre est tiré de Walt Whitman.[324] Omovo est largement influencé par l'Occident et ses maîtres et ne se le cache pas. Pour autant influence n'est pas soumission et Omovo n'éprouve pas particulièrement de fascination pour « l'ailleurs ». Ce qui l'intéresse dans les artistes occidentaux, ce n'est pas leur exotisme, mais la pertinence de certains de leurs propos pour son art ou sa vie. Ainsi ce qu'il aime chez Tchekhov, c'est que : « C'est étrange. Au début, les nouvelles ont l'air ordinaire. Mais l'auteur remarque tout et ne juge rien. Ses personnages sont tellement vrais que je les vois ici, à Alaba. »[325] Tchekhov ne l'intéresse pas en tant qu'écrivain russe, mais en tant qu'écrivain tout court. Omovo semble tenter d'appliquer la leçon apprise, puisqu'il cherche à peindre ce qu'il voit, sans jugement. Okri dans une interview commente en effet à propos d'Omovo :

> « Il est un filtre idéal, un prisme : en ce sens c'est un artiste idéal. Il est en contraste total avec ces artistes qui ont des idées et déforment le monde en fonction de leurs idées, pour ensuite refléter un univers déformé par une idée. En fait, ils n'écrivent pas sur le monde mais sur quelque chose produit par un refus de voir. »[326]

Ce qui fait l'authenticité, c'est le regard posé sur les choses, non le moyen de l'exprimer.

Dans les romans de Chamoiseau, le marqueur de paroles se sait dans une position inconfortable et doute parfois de sa légitimité. Pourtant, comme le rappelle Solibo (*Solibo Magnifique*), l'authenticité n'est pas la répétition inchangée de la tradition : « Solibo Magnifique me disait : 'Z'Oiseau, tu dis : La tradition, la tradition, la tradition…, tu mets pleurer par terre sur le pied-bois qui perd ses feuilles, comme si la feuille était la racine !... Laisse la tradition, pitite, et surveille

---

[323] Voir à ce sujet Jean-Pierre Durix, *The Writer Written. The Artist and Creation in the new Literatures in English*, Westport (Connecticut), Greenwood Press, 1987, p. 38-39.
[324] Ben Okri, *Un amour dangereux*, *op. cit.*, p. 139. *Dangerous Love*, *op. cit.*, p. 102.
[325] *Ibid.*, p. 140. *DL*, p. 103 : « They [the short stories] are strange. At first they seem ordinary. But the writer notices everythig and he makes no judgements. He makes his characters so real that I see them in Alaba. »
[326] Ben Okri cité par Jane Wilkinson, *Talking with African Writers*, London, Heinemann, 1992, p. 81. Les propos sont repris par Alain Séverac, « *Dangerous Love*: Okri's Metafiction », in Jean-Pierre Durix (dir.), *Theory and Literary Creation*, *op. cit.*, p. 181 : « He's an ideal filter, a prism: in that sense he's an ideal artist. He's a complete contrast from the artists who have ideas, distort the world in terms of their ideas, and then reflect an idea-distorted universe. So it's not the world they're actually writing about but something produced from a refusal to see. » Ma traduction.

la racine… »[327] Ce que l'on tient pour inauthentique ou illégitime est le signe que les repères d'authenticité et de légitimité sont en train de changer.

La plupart des auteurs prennent le parti d'assumer les contradictions de leur posture, défendant la validité de leurs créations justement parce qu'elles renvoient à la réalité de leur vécu : des bâtards, des orphelins sans racines, des êtres déchirés. Les balbutiements de l'hybride correspondent à une identité qui ne saurait être assurée et refuse de l'être. L'émergence, l'incertitude, conditions incontournables sont posées en valeurs positives dans la mesure où elles s'opposent à tous les dogmes, à toutes les idéologies. Hésitations, tremblements de la voix sont les signes d'une authenticité autre, celle d'une écriture forcée de questionner ses méthodes et ses moyens en permanence, incapable de s'abriter derrière des formules ou des conventions.

L'énonciation de l'hybride est toujours incertaine. La parole semble hésitante, comme si elle devait s'inventer en même temps qu'elle s'énonce. Arrachée au silence, souvent soupçonnée d'illégitimité, elle porte les traces de cette origine douloureuse, s'affranchissant d'une histoire tragique tout en en témoignant. Il s'agit là encore de transformer les blessures et les interdits en force, de faire du silence imposé une force habitant l'écriture.

De même, le doute quant à l'authenticité de la parole se trouve exploité de manière à devenir un élément créateur. C'est ainsi que le garant des littératures postcoloniales est souvent un personnage humble parce que conscient du peu de solidité de sa position. L'ambivalence et le peu de fiabilité des narrateurs qui reflètent la position fragile des auteurs s'avèrent également des moyens d'interroger le monde d'aujourd'hui et la valeur de tout discours.

La notion d'authenticité et les présupposés qui s'y rapportent sont interrogés de manière à démontrer leur caractère idéologique et éventuellement dangereux. À la place, d'autres rapports à la tradition, au passé ou à l'identité sont envisagés : des rapports plus souples, acceptant le changement, la contradiction et l'adaptation. Les insuffisances sont transformées en forces.

En mettant en scène ces figures ambivalentes, à l'autorité mise en doute, les auteurs tentent de devancer les critiques visant leur légitimité, leur authenticité. En même temps, ils interrogent : l'authenticité, la moralité ou la fidélité idéologique sont-elles les gages d'une bonne littérature ?

[327] Patrick Chamoiseau, *Solibo Magnifique*, *op. cit.*, p. 63.

Achebe, Chinua 630, 632, 643
Ahmed, Fadouma 630
Alexakis, Dimitris 661
Alexis, Jacques-Stephen 649
Alie, Marie-Josée 649
Apollinaire, Guillaume 629, 667
Armah, Aiy Kwei 643, 668
Austen, Jane 630
Bâ, Hamadou Hampaté 645
Baneth-Nouailhetas, Émilienne 572, 573
Bardolph, Jacqueline 645
Beckett, Samuel 578, 579
Bernabé, Jean 580, 638
Blake, William 646
Blanchot, Maurice 592
Bonnet, Véronique 638, 639, 641, 648
Booker, Keith 642
Borges, Jorge Luis 593
Borgès, Jose Luis 648
Borgomano, Madeleine 603, 604, 622
Boudjedra, Rachid 579, 585, 645
Bouvier, Nicolas 629
Brennan, Timothy 634
Breton, André 638
Breytenbach, Breyten 643
Brink, André 585
Brontë, Charlotte 635
Brontë, Emily 634, 636
Brydon, Diana 636
Bunyan, John 668
Calvet, Louis-Jean 574
Calvino, Italo 649
Carpentier, Alejo 649, 659
Celan, Paul 570, 571
Césaire, Aimé 575, 630, 631, 637, 638, 639, 641, 645
Cévaër, Françoise 632
Chamoiseau, Patrick 574, 575, 576, 580, 583, 584, 588, 589, 590, 592, 595, 596, 602, 611, 612, 617, 618, 619, 622, 625, 626, 631, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 654, 655, 661, 669, 670
Chancé, Dominique 639, 651
Chandra, Vikram 643
Chaudhuri, Amit 643
Chikhi, Beïda 642
Christie, Agatha 593
Clark, Roger Y. 606
Claudel, Paul 571
Condé, Maryse 575, 582, 590, 592, 596, 597, 613, 622, 623, 626, 627, 636, 637, 640, 641, 644, 645, 647, 658, 659, 665
Confiant, Raphaël 574, 575, 579, 580, 581, 585, 632, 638, 639, 648
Conrad, Joseph 632, 633, 635
Corzani, Jacques 639, 640
Costantini, Mariaconcetta 643, 645
Couto, Mia 630
Cuche, François-Xavier 602, 603
Cundy, Catherine 584
Dangarembga, Tsitsi 583
Dante, Alighieri 630, 646, 668
Deblaine, Dominique 639
Delas, Daniel 582, 599, 603
Deleuze, Gilles 571, 584, 644
Delourme, Chantal 613, 614, 615
Deltel, Danielle 582, 599, 603
Derrida, Jacques 648
Desani, G.V. 642
Détrie, Catherine 648
Dib, Mohamed 630, 643
Dickens, Charles 635
Djama, Neima 630
Djebar, Assia 630, 643
Djemaï, Abdelkader 660
Dostoïevski, Fédor 630
Douaire, Anne 642
Douglass, Frederik 646
Du Bois, W.E.B. 646
Durix, Jean-Pierre 577, 578, 660, 667, 669
Dvorak, Martha 578
Eco, Umberto 646
Eliot, T.S. 630
Ellison, Ralph 646
Fanon, Frantz 580, 581
Fanon, Franz 581
Farah, Nuruddin 643
Faulkner, William 630, 631, 642
Fonkoua, Romuald 639, 641, 648
Forster, Edward Morgan 633, 643
Foucault, Michel 630
Fournel, Paul 646, 647
Francard, Michel 581
Frankétienne 629
Fraser, Robert 586, 590
Gandhi 594
Garcia Marquez, Gabriel 630

Garnier, Xavier 610, 614
Garvey, Marcus 596, 646
Gary, Romain 630
Gauvin, Axel 643
Gauvin, Lise 571, 576, 584, 585, 621, 622
Genette, Gérard 648, 649, 650
Gérard, Albert 577
Ghandi 594
Glissant, Edouard 631, 639, 641, 642, 644, 649, 652
Glissant, Édouard 575, 639, 641, 642, 648, 661
Gokhale, Namita 643
Grutman Rainier 579, 620
Guattari, Félix 571, 584, 644
Hagège, Claude 654
Halen, Pierre 639, 641, 648
Hausser, Michel 599, 603
Hikmet, Nazim 646
Hugues, Langston 646
Huxley, Aldous 633
Joyce, James 629, 632, 646
Kafka, Franz 584, 630
Kapferer, Jean-Noël 613, 614
Kessel, Joseph 630
Khatibi, Abdelkebir 570, 620, 643
Kin, Pa 646
King, Bruce 635, 664
King, Martin Luther 646
Kipling, Rudyard 633, 643
Klinkenberg, Jean-Marie 581
Koné, Amadou 603
Koskas, Marco 646
Kourouma, Ahmadou 573, 576, 584, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 611, 621, 622, 628, 632, 643, 645, 659, 665
Kristeva, Julia 581
Laâbi, Abdellatif 620
Labou Tansi, Sony 632
Leiris, Michel 630
Lévi-Strauss, Claude 638
Lima Lezama 649, 659
Lipovetsky, Gilles 619
Londres, Albert 630, 633
Lopès, Henri 602, 610, 630
Lyotard, Jean-François 593
Maingueneau, Dominique 620, 621
Makouta-Mboukou, Jean-Pierre 577
Malcolm X 646
Mallarmé, Stéphane 630
Mamudu, Ayo 667
Maugham, Somerset 588, 589, 634
Maximin, Daniel 638
Memmi, Albert 577
Métellus, Jean 582
Michelet, Jules 630
Mishima 646
Monenembo, Tierno 602, 611, 632, 644
Monfreid (de), Henry 630, 633
Mongo-Mboussa, Boniface 629, 661
Morrison, Toni 646
Moudileno, Lydie 621, 637
Moura, Jean-Marc 579, 584
Mouralis, Bernard 576, 582, 620
Nagarkar, Kiran 578
Naipaul, V.S. 588, 592, 609, 610, 611, 624, 625, 634, 635, 636, 637, 645, 656, 657, 658, 663, 664, 665
Narayan, R.K. 642
Ndiaye, Christiane 631
Ngugi, wa Thiong'o 577, 643, 669
Nietzsche, Friedrich 630
Nkrumah, Kwame 646
Nour, Abdi 630
Nusic, Branislav 646
Okigbo, Christopher 632
Okri, Ben 573, 581, 582, 586, 590, 617, 618, 627, 628, 630, 631, 632, 633, 643, 644, 645, 646, 667, 668, 669
Ollivier, Émile 644
Perret, Delphine 622, 631
Perse, Saint-John 639, 640, 641, 642
Pessoa, Fernando 571
Pradel, Lucie 575
Proust, Marcel 630
Rabelais, François 630, 631, 632
Rabemananjara, Jacques 643
Ramanujan, A.K. 632
Ramazani, Jahan 632
Rao, Raja 632
Rege, Josna E. 642
Rhys, Jean 635, 636
Richardson, Samuel 634
Rimbaud, Arthur 629
Roy, Arundhati 572, 573, 578, 588, 608, 627, 632, 643, 655
Roy, Arundhati Roy 578, 633, 655, 656
Rüe (de la), Edgar Aubert 629
Rushdie, Salman 573, 583, 584, 592, 593, 594, 598, 606, 613, 614, 615, 622, 623, 628, 629, 632, 633, 634, 642, 643, 644, 645, 647, 660, 662
Saint-John Perse 589, 639, 640, 641
San-Antonio 631

Sarraute, Nathalie 587, 590
Sartre, Jean-Paul 580, 581, 630
Schon, Nathalie 658
Schwartz-Bart, André 637
Schwartz-Bart, Simone 637
Scott, Paul 634, 643
Segalen, Victor 630, 631
Senghor, Léopold Sédar 580, 645
Séverac, Alain 667, 669
Shakespeare, William 629, 630
Sibony, Daniel 581
Skutnabb-Kangas, Tove 582
Smith, Michael 649
Sôseki, Natsume 646
Soyinka, Wole 577, 643, 644
Spivak, Gayatri Chakravorty 635
Stein, Mark 662
Tagore, Rabindranath 642, 646
Tanizaki, Junichiro 646
Tchekhov, Anton 646, 669
Teilhard de Chardin, Pierre 630
Tharoor, Sashi 643
Tiffin, Helen 636
Todorov, Tzvetan 579, 580
Tolstoï, Léon 630
Toukomaa, Pertti 582
U Tam'si, Tchicaya 630
Vera, Yvonne 572, 647, 653, 654
Vilhàlmsson, Thor 646
Villon, François 631
Waberi, Abdourahman 573, 604, 610, 619, 629, 632, 633, 643, 644, 645, 647, 660, 661, 667
Walcott, Derek 575, 576, 632, 639, 645
Wali, Obiajunwa 578
Walker, Alice 646
Wilkinson, Jane 669
Wittgenstein, Ludwig 586
Wright, Richard 646
Yeats, William Butler 632
Zabus, Chantal 577

« C'est vrai que je me sens sur cette charnière de l'être entre la vie et la mort (j'ai 54 ans), entre un soleil qui meurt et un autre dont le lever est confisqué, entre deux planètes, deux humanités qui se tournent le dos, entre la part féminine en moi et mon statut de mâle […], entre deux cultures qui n'arrêtent pas de se méprendre l'une sur l'autre, deux langues qui se parlent tellement dans ma bouche qu'elles me font bégayer, entre folie d'espoir et retour de bâton du désespoir, entre un pays d'origine qui s'effiloche et un autre d'adoption qui n'arrive pas à prendre consistance, […] entre appartenance et désappartenance, nomadisme et sédentarité… Que d'entre ! Mais tout cela donne un être vivant, pas plus. »[1]

Chapitre 8

Une parole sous tension

Puisque l'écrivain assume l'ambivalent et l'incertain, son espace est celui de l'entre-deux. Vaste territoire dont les ressources valaient sans doute de savoir renoncer aux berges tranquilles… Le recours aux motifs d'entre-deux, de passage, de métamorphose ou de transition permet d'affirmer le positionnement choisi et de défendre son potentiel créateur. Reste à voir comment se négocient concrètement les mises en relation, comment la coexistence d'éléments divers se maintient sans mener à l'explosion ou à la dissolution. D'après Jean-Marc Moura :

> « La voix énonciative est située sur une limite, une frontière renvoyant à une fondamentale précarité liée aux bouleversements coloniaux puis postcoloniaux et au climat de tension et

[1] Abdellatif Laâbi, *Un continent humain. op. cit.*, p. 27.

> d'inquiétude qu'ils ont produit pour l'artiste qui vit loin des barbelés idéologiques. Le garant de l'œuvre investit le terrain précaire de la coexistence des univers symboliques. »[2]

Entre-langues, entre-genres, entre l'oralité et l'écriture, entre les univers de référence… Il y a dans ces entre-là (entrelacs) non pas une avenue claire et dégagée, mais un chemin tortueux de broussailles et de ronces. Comment s'y établir, comment préserver le potentiel de ce chaos sans s'y perdre ou y étouffer, voilà à quoi tentent de répondre les textes postcoloniaux.

[2] Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, *op. cit.*, p. 127.

« On parle dans sa propre langue, on écrit en langue étrangère »[3]

« Je suis, se disait-il, un milieu entre deux langues : plus je vais au milieu, plus je m'en éloigne. »[4]

1. Entre-langues : l'hétérolinguisme, entre coexistence pacifique et tension traductive

Qu'il soit indien, ivoirien, djiboutien, antillais ou autre, l'écrivain postcolonial écrit en situation de diglossie littéraire. À l'origine, le concept de diglossie est un concept linguistique. Introduit par l'hélléniste Jean Psichari et repris par Charles Ferguson, il désigne selon ce dernier une situation linguistique relativement stable dans laquelle, en plus des dialectes premiers de la langue (qui peuvent comprendre un standard ou des standards régionaux), il existe une variété superposée très différente, rigoureusement codifiée (souvent plus complexe du point de vue de la grammaire), qui est le support d'un recueil imposant et considérable de textes littéraires provenant d'une époque antérieure ou d'une communauté linguistique, qui est largement apprise par le biais de l'école, et qui est utilisée pour la plupart des textes écrits et des discours formels, mais qui n'est jamais utilisée – dans quelque segment de la société – pour une conversation ordinaire. Ferguson définit par ailleurs un certain nombre de critères (linguistiques : grammaire, lexique, phonologie ; et socio-linguistiques : répartition des fonctions, prestige, héritage, acquisition, standardisation, stabilité) permettant de définir une situation de diglossie. Cette théorie a attiré un certain nombre de critiques. Robert Chaudenson, insiste ainsi sur l'aspect politique de la diglossie en rappelant l'inégalité de statut entre les deux langues coexistantes.[5] Louis-Jean Calvet, qui s'intéresse beaucoup aux enjeux de pouvoir liés à la langue, affirme que dès que deux langues doivent coexister, il y a nécessairement conflit, « guerre des langues ».[6] La neutralité n'existerait pas. Il y a toujours

[3] Jean-Paul Sartre, *Les mots*, Paris, Gallimard, 1964, rééd., « Folio », 1989, p. 135.
[4] Abdelkébir Khatibi, *Amour bilingue*, *op. cit.*, p. 11.
[5] Voir Robert Chaudenson, « Diglossie créole, diglossie coloniale », in *Créoles et enseignement du français*, Paris, L'Harmattan, 1989.
[6] Voir Louis-Jean Calvet, *La guerre des langues et les politiques linguistiques*, *op. cit.* Voir également les travaux des écoles occitanes et catalanes.

nécessairement conflit, lutte pour la survie d'un côté, lutte pour le maintien de la suprématie de l'autre – celle-ci passant forcément par la tentative de réduire la première au silence, par la « glottophagie »[7]. Toute situation de diglossie est donc instable, amenée à évoluer, elle est bien plus un processus qu'un état (à l'encontre des thèses de Ferguson). Beaucoup ont également rappelé qu'il était bien rare que la séparation entre les deux langues soit une coupure nette (d'ailleurs si l'on applique les critères de Ferguson – même à l'exception de celui de stabilité – on arrive à un nombre très réduit de situations véritablement diglossiques). On parle de plus en plus de continuum linguistique entre deux pôles, allant de la variété basse à la variété haute en passant par un basilecte, un mesolecte et un acrolecte (Bickerton, Chaudenson). D'autres préfèrent parler de zone interlectale (Lambert-Félix Prudent) pour éviter d'« atomiser la langue »[8]. Si le concept de diglossie peut demeurer intéressant, c'est en fait surtout au niveau des représentations. En effet, il n'y a pas forcément adéquation entre la perception d'une situation langagière par les linguistes et par les locuteurs. Cette remarque est particulièrement importante lorsque l'on aborde la « diglossie littéraire ».[9] La littérature en effet se situe du côté des représentations et l'on va voir que la « conscience linguistique malheureuse »[10] peut aussi être investie comme une dynamique d'écriture :

> « La violence liée [au conflit linguistique] serait ainsi sublimée dans une écriture qui, par sa mise en texte ambivalente de la diglossie, par son caractère de palimpseste, par le dédoublement de son destinataire, affiche un *hétérolinguisme* […] qu'on chercherait en vain à réduire à la bonne vieille idéologie du reflet. »[11]

Pour parler des textes, la notion d' *hétérolinguisme* sera très utile dans la mesure où elle déborde celle de diglossie pour englober des pratiques telles que le recours à des mots renvoyant à des états chronologiquement différents de la langue ou à des mots venant de langues en contact mais non en situation diglossique. Grutman définit en effet son concept d'*hétérolinguisme* comme : « La présence dans un texte d'idiomes étrangers, sous quelque forme que ce soit,

---

[7] Louis-Jean Calvet, *La guerre des langues*, *op. cit.* et *Linguistique et colonialisme*, *op. cit.* « glottophagie » : processus de substitution d'une langue par une autre. (Noter toutefois les différences selon les méthodes et l'idéologie de la nation colonisatrice.)

[8] Carpanin Marimoutou, *Le roman réunionnais*, *op. cit.*, p. 13.

[9] Notion introduite par William Francis Mackey, « Langue, dialecte et diglossie littéraire » in Henri Giordan et Alain Ricard (dir.), *Diglossie et littérature,* Bordeaux/Talence, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 1976.

[10] Robert Lafont cité par Michel Beniamino, *La francophonie littéraire*, *op. cit.*, p. 220.

[11] Voir l'article de Rainier Grutman, « Bilinguisme et diglossie : comment penser la différence linguistique dans les littératures francophones », art. cit., p. 113-126.

aussi bien que de variétés (sociales régionales ou chronologiques) de la langue principale ».[12] Roland Barthes dans *Le bruissement de la langue* écrivait :

> « Seule, enfin, l'écriture peut se déployer *sans lieu d'origine* ; seule elle peut déjouer toute règle rhétorique, toute loi de genre, toute arrogance de système : l'écriture est *atopique* ; par rapport à la guerre des langages, qu'elle ne supprime pas, mais *déplace*, elle anticipe un état des pratiques de lecture et d'écriture, où c'est le désir qui circule, non la domination. »[13]

Il serait sans doute plus juste de dire que l'écriture est paratopique, non pas sans origine, mais dans le trouble de l'origine, dans l'impossible de l'origine. Le sociolinguiste Robert Lafont a écrit qu'il existe deux sortes de sociolinguistiques :

> « l'une est *intégrative* et tend à réduire un malaise sociologique par l'abandon de la langue B, l'autre est *polémique*: c'est celle qui considère la diglossie comme *crise,* quelle que soit sa durée ; elle se construit donc comme une *science critique,* contre la formule A > B »[14]

On pourrait partir de cette distinction pour avancer que les écrivains sont confrontés eux aussi à deux options, l'option intégrative (les « repentis » dont parle Pierre Halen[15], les auteurs qui choisissent l'assimilation au pôle dominant et éventuellement, à condition que cela soit possible, ceux qui se replient totalement sur le local) et l'option polémique, c'est-à-dire le choix de produire une littérature de crise qui parte de la reconnaissance de la situation diglossique. Les auteurs de l'hybridité ont choisi la deuxième option.[16]

L'écrivain postcolonial qui a choisi d'écrire en français ou en anglais n'écrit pas en monolingue. Son choix, même si l'on peut parfois estimer qu'il n'en avait pas vraiment d'autre[17], n'est jamais neutre. De ce point de vue, on peut suivre Dominique Combe lorsqu'il affirme de manière provocante que : « Le problème

---

[12] Rainier Grutman, *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIX*ème *siècle québécois*, Montréal, Fides, 1997, cité par Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, *op. cit.*, p. 74.

[13] Roland Barthes, « La guerre des langages », *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, « Point essais », 1984, p. 139. En italiques dans le texte.

[14] Robert Lafont, cité par Carpanin Marimoutou, *Le roman réunionnais. op. cit.*, p. 10.

[15] Voir Pierre Halen, « Le 'système littéraire francophone' : quelques réflexions complémentaires », art. cit.

[16] Là encore, il ne faut pas négliger l'importance des pressions du système littéraire. Il est probable que les auteurs d'origine africaine ou antillaise soient davantage poussés vers la seconde option que les auteurs d'origine européenne.

[17] Il faut distinguer entre les auteurs confrontés à une alternative réelle entre deux langues d'écriture (ainsi l'écrivain maghrébin peut s'inscrire dans deux traditions scripturaires et littéraires installées et respectées ; même si elle est encore balbutiante, il existe une littérature écrite en créole) et ceux dont l' « autre » langue n'est pas écrite ou ne s'est encore jamais exprimée par le roman. Ce deuxième cas de figure n'exclut pas qu'un auteur choisisse malgré tout d'écrire dans cette langue, comme le montre l'exemple de Ngugi, mais demande une implication militante et linguistique autrement plus importante. Il faut noter également le cas d'auteurs ne maîtrisant que la langue européenne (Maryse Condé parle très peu le créole qui n'est pas sa langue maternelle). La diversité des situations que dissimule le terme de « choix » ne doit pas être négligée.

des littératures francophones, c'est d'être écrites en français. »[18] Écrire dans une telle situation est toujours un acte de langage et c'est pourquoi on peut parler de « surconscience linguistique »[19]. Forcé de penser la langue, l'écrivain francophone ou anglophone peut en effet adopter diverses attitudes. Il peut tout simplement nier la présence de la langue autre[20], intégrer totalement le système de représentation de la langue européenne et par exemple vouloir écrire en français (/en anglais) comme s'il s'agissait d'une langue maternelle.[21] Il peut aussi vouloir se faire « passeur de langue » et écrire dans les deux langues (songeons à Jean-Joseph Rabearivelo ou Amadou Hampâté Bâ). Il a alors le choix entre l'*intraduction* (de la langue seconde vers la langue première)[22] et l'*extraduction* (de la langue première vers la langue seconde).[23]

Mais dans le cas d'écrivains assumant leur hybridité et cherchant à créer une langue littéraire pour dire cette hybridité, plus intéressants sont les écrivains se faisant traducteurs au sein d'un même texte. Pour Paul Bandia, il y a dans les littératures postcoloniales une « pratique traductologique ».[24] Les auteurs exprimeraient leur diglossie littéraire à travers une « vernacularisation » de la langue européenne. Pour Alioune Tine (à qui Paul Bandia emprunte la notion), la vernacularisation littéraire se définit comme : « l'ensemble des procédures scripturales, narratives, énonciatives et pragmatiques qui spécifient dans le texte français les signes d'appartenance et de reconnaissance linguistique, culturelle et ethnique de l'auteur (et du récepteur). »[25] La vernacularisation serait un moyen de créer un tiers espace dans lequel la différence ne serait pas niée sans pour autant

---

[18] Dominique Combe, *Poétiques francophones*, Paris, Hachette, 1995. p. 4.
[19] Lise Gauvin, *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, *op. cit.*, p. 6.
[20] On évitera de parler de langue maternelle, le concept étant plus que problématique. Voir Dirk Naguschewski, *Muttersprache als Bekenntnis. Status und Ideologien des Französischen im frankophonen Afrika*, Leipzig, Leipziger Universitätsverlag, 2003, p. 31-49.
[21] Moussa Daff distingue dans l'histoire de la production littéraire sénégalaise un mouvement progressif d'émancipation par rapport aux modèles hexagonaux, évoluant d'une phase où la littérature se voulait en français langue maternelle à une phase où elle s'assume langue seconde. Voir « Vers une francophonie africaine de la copropriété et de la cogestion linguistique et littéraire », *Glottopol* n° 3, janvier 2004, consultable en ligne : http://www.univ-rouen.fr/dyalang/glottopol (dernière consultation : 25 janvier 2010).
[22] Ainsi, Ngugi, frustré d'écrire en anglais, a décidé d'écrire ses romans d'abord en kikuyu puis de les traduire en anglais. C'est le cas par exemple de son roman *Caitaani Mutharaba-ini* traduit en anglais sous le titre *Devil on the Cross* (*Caitani Mutharabaini*, Nairobi, Heinemann Educational Books, 1982. *Devil on the Cross*, traduit du gikuyu par l'auteur, London, Heinemann, 1982.)
[23] Par exemple, Raphaël Confiant traduisant en français ses premiers romans créoles.
[24] Paul Bandia, « Le concept bermanien de l'étranger dans le prisme de la traduction postcoloniale », *TTR : Traduction, terminologie, rédaction*, vol. 14, n° 2, 2ème semestre 2001, p. 123-139, consultable en ligne : http://www.erudit.org/revue/ttr/2001/v14/n2/000572ar.html (dernière consultation : 28 janvier 2010).
[25] Alioune Tine, cité par Paul Bandia, « Le concept bermanien de l'étranger dans le prisme de la traduction postcoloniale », art. cit.

être érigée en mur infranchissable. On pourrait, à partir de là, reprendre les analyses de Lieven d'Hulst et penser la vernacularisation dont parle Paul Bandia en termes de « tension traductive » :

> « Notes de bas de page, glossaire, calques et transpositions relèvent bien d'une pratique tantôt sauvage, tantôt savante de la traduction, mais cette tension traductive qui traverse l'écriture antillaise va encore plus loin car elle conduit l'auteur à se faire traducteur au sens habituel, technique du terme » [26]

La caractéristique de cette « tension traductive » est qu'elle n'est pas intertextuelle (comme c'est le cas chez Rabearivelo), mais intratextuelle. Comme le montre Lieven d'Hulst, un texte s'adressant à deux types de co-énonciateurs produit des énoncés hybrides.[27] Rainier Grutman, lui, parle d'auteurs diglossiques, capables de : « jouer sur les deux tableaux, en favorisant à la fois une lecture bilingue, source de connivence, et une lecture unilingue, source d'exotisme, de ses œuvres. »[28]

La question du destinataire des textes joue en effet un rôle essentiel. Carpanin Marmimoutou note que : « En situation de diglossie, le narrataire postulé est nécessairement double, ce qui induit un sujet dédoublé d'énonciation. »[29] Écrire pour un double public (l'un connaissant les différents codes auxquels fait référence l'auteur, l'autre n'en maîtrisant qu'un) implique des stratégies particulières. Par ailleurs, il y a souvent doute sur le public qui lit effectivement les œuvres. Chamoiseau a certainement un lecteur idéal maîtrisant le créole, mais a conscience d'être surtout lu par des non-créolophones. Dans certaines interviews, Kourouma se montre très hésitant sur la question du destinataire de ses œuvres, au point parfois de se contredire.[30] La tension qui habite les textes est le résultat

---

[26] Raphaël Confiant, cité par Lieven d'Hulst, « Les fonctions littéraires de la traduction intratextuelle : l'exemple des littératures francophones », in Yves Clavaron et Bernard Dieterlé (dir.), *Métissages littéraires, Actes du XXXII*ème *Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005, p. 353-361.

[27] Au sens bakhtinien du terme : « Nous appelons construction hybride cet énoncé qui appartient, par ses traits grammaticaux (syntaxiques) et compositionnels, à un locuteur, mais dans lequel en réalité se mêlent deux énoncés, deux manières de parler, deux styles, deux 'langages', deux horizons sémantiques et évaluatifs. » (cité par Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique* suivi de *Écrits du cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, 1981, p. 113-114.)

[28] Rainier Grutman, « Bilinguisme et diglossie : comment penser la différence linguistique dans les littératures francophones », art. cit., p. 119.

[29] Carpanin Marimoutou, *Le roman réunionnais*, *op. cit.*, p. 68.

[30] Ahmadou Kourouma explique dans un entretien avec Yves Chemla, à propos de *En attendant le vote des bêtes sauvages* : « Quand on écrit, on s'adresse à des gens. Quand j'écrivais, je pensais aux lecteurs français, à vous autres d'abord. Ensuite à mes camarades africains qui lisent. Très peu lisent parce que, pour eux, l'instruction ce n'est pas la culture. […] Mais je pensais à deux ou trois de mes amis. J'ai quand même privilégié le lecteur européen […] Mais le lecteur africain est

de la complexité de la source énonciative, mais aussi de celle du co-énonciateur. Presque toujours, les textes africains, caribéens ou indiens écrits dans une langue européenne ont au moins deux narrataires, l'un pour lequel ils doivent jouer le rôle d'un traducteur. À partir de là, on peut, me semble-t-il, distinguer deux tendances : soit l'auteur considère que la parole hybride émerge justement dans le passage d'une langue à l'autre et c'est ce passage, cette tension, friction de l'entre-langue, qui devient centrale, soit il fait de sa parole un espace où la coexistence de plusieurs langues est attestée. Dans le premier cas, il y a souvent tentative de créer une langue synthétisant des éléments de plusieurs langues ; dans le second, il y a plutôt mise en contraste. Bien entendu dans une même œuvre, on pourra trouver des indices des deux conceptions, aucune ne peut être réalisée de façon absolue et entière. Toutefois, dans le corpus étudié ici, on peut considérer que Kourouma, Chamoiseau, Rushdie et Roy partagent plutôt la première conception, Naipaul, Condé et Waberi la seconde, Okri ayant choisi une voie particulière.

1.1. Tension traductive

1.1.1. Kourouma traduit-il vraiment le malinké en français ?

Le premier roman de Kourouma, *Les soleils des indépendances*, semble avoir offert aux critiques le modèle (francophone[31]) archétypal de la création d'une interlangue. Makhily Gassama[32] y a consacré tout un ouvrage, ouvrage qui sert de référence et de point de départ à presque tous les articles publiés depuis. Il y étudie tous les procédés linguistiques permettant à l'auteur de « rendre le langage malinké, en supprimant toute frontière linguistique »[33]. Ces procédés portent aussi

quand même un lecteur privilégié. » cité par Claude Caitucoli, « L'écrivain africain francophone agent glottopolitique : l'exemple d'Ahmadou Kourouma », *Glottopol*, n° 3, janvier 2004. Consultable en ligne : http://www.univ-rouen.fr/dyalang/glottopol (dernière consultation : 25 janvier 2010). Dans la même revue, on pourra lire l'article de Cécile Van den Avenne, « La position énonciative complexe d'un écrivain d'Afrique francophone : le cas d'Hubert Freddy Ndong Mbeng ». L'auteure y analyse en détail les indices qui permettent de deviner l'incertitude autour du destinataire.

[31] Chez les anglophones, on cite généralement *The Voice* de Gabriel Okara (Gabriel Okara, *The Voice*, London/Ibadan/Nairobi, Heinemann, 1965) et *The Palm Wine Drinkard* de Tutuola (Amos Tutuola, *The Palm Wine Drinkard and his Dead Palm Wine Tapster in the Dead's Town,* London, Faber and Faber, 1952. *L'ivrogne dans la brousse*, traduit de l'anglais par Raymond Queneau, Paris, Gallimard, 1953.). Voir par exemple Chantal Zabus, *The African Palimpsest: Indigenization of Language in the West African Europhone Novel*, Amsterdam, Rodopi, 1991.

[32] Makhily Gassama, *La langue d'Ahmadou Kourouma ou le français sous le soleil d'Afrique*, Paris, ACCT/Karthala, 1995.

[33] *Ibid.*, p. 23.

bien sur le lexique et la sémantique que sur la morphologie et la syntaxe. Ainsi on peut relever de multiples occurrences d'un lexique non français (de France) : malinké, arabe, français d'Afrique. Par ailleurs, approximations et auto-corrections, précisions entre parenthèses, soulignent l'existence d'un écart entre deux langues et deux visions du monde qui ne peuvent se traduire parfaitement l'une dans l'autre. Il faudrait encore citer les malinkismes syntaxiques, les calques, mais aussi l'importante création de néologismes. En effet, il ne faudrait pas mettre tout effet d'étrangeté de la langue sur le compte de l'influence du malinké.

Chantal Zabus définit la vernacularisation de la langue européenne (qu'elle étudie ensuite notamment chez Gabriel Okara et Ahmadou Kourouma) comme une « relexification », c'est-à-dire que l'auteur tenterait de créer un : « nouveau registre de communication qui s'affirme comme un tiers-code situé au-delà du dualisme langue européenne/langue africaine qui sur le plan linguistique incarne l'interface conceptuel entre deux systèmes de patronage. »[34] La relexification, à la différence de la traduction, laisserait parler la langue vernaculaire. Chantal Zabus étudie plusieurs exemples tirés des *Soleils des indépendances*, par exemple l'expression « il n'avait pas soutenu un petit rhume » qui est relexifiée du malinké[35]. Kourouma, plutôt que de traduire l'expression par des équivalents français du type « il a cassé sa pipe » ou « il a passé l'arme à gauche », choisit une stratégie qui permet de faire passer quelque chose de l'univers malinké.[36]

Après ce premier roman considéré par de très nombreux critiques comme un tournant dans les lettres africaines, Kourouma a attendu vingt ans pour en publier un deuxième. À la sortie de *Monnè, outrages et défis*, beaucoup ont noté un changement sensible dans l'écriture de Kourouma, changement encore accentué avec *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Ngalasso Mwatha Mussanji tente dans un article de mesurer l'évolution de la langue de Kourouma entre *Les soleils des indépendances* et *En attendant le vote des bêtes*

[34] Chantal Zabus, *The African Palimpsest*, *op. cit.*, p. 6 : « new register of communication which asserts itself as a third code located outside of the European language/African language dualism and linguistically epitomizes the conceptual interface between two systems of patronage ». Ma traduction.
[35] *Ibid.*, p. 129.
[36] Pour Chantal Zabus, la relexification est d'ailleurs ambivalente dans la mesure où elle peut aussi être considérée comme un « cannibalisme réciproque » (« *mutual cannibalism* », p. 132). On verra que l'interlangue de Chamoiseau, qui est aussi marquée par la relexification, a subi des critiques allant dans ce sens.

sauvages.[37] Au niveau du lexique, il compare dans les deux romans le nombre d'emprunts (au malinké ou à d'autres langues) et constate que *En attendant le vote des bêtes sauvages* y a beaucoup plus recours, ce roman faisant appel, en plus du malinké et de l'arabe, aux ressources du bamiléké, du songhaï, du lingala, de l'anglais ou de l'italien ainsi qu'à plusieurs variétés de français d'Afrique. Les néologismes sont également nettement plus nombreux dans ce troisième roman.[38] Ngalasso Mwatha Mussanji étudie ensuite les procédés de désémentisation et resémentisation des mots (extension ou restriction sémantique, métaphore, métonymie, euphémisme et glissements de sens) sans qu'une différence essentielle n'apparaisse entre les deux romans. Au niveau de la syntaxe en revanche, il constate que *Les soleils des indépendances* comporte plus d'audaces : phénomènes de transitivation, flottements dans l'emploi des auxiliaires, substantivations (d'adjectifs, de participes passés et présents), pluralisations de noms, antépositions de l'adjectif dans des syntagmes verbaux, adverbialisations de syntagmes nominaux, dislocations, inversions et accumulations de déterminations qualificatives, seraient plus fréquents dans le premier roman de Kourouma (mais pas pour autant absents de *En attendant le vote des bêtes sauvages*). Ngalasso Mwatha Musanji conclut à une continuité entre les deux œuvres :

> « Ce que révèle un examen comparatif rapproché des aspects linguistiques et littéraires dans le SDI et dans le VBS ce n'est pas la rupture mais la continuité dans une écriture parvenue à maturité, fidèle à elle-même et plus sûre d'elle : on trouve dans le VBS probablement moins de hardiesses syntaxiques, donc moins de constructions 'incorrectes', que dans le SDI mais toujours autant d'emprunts et de calques au malinké et bien davantage encore de créations personnelles, de jeux de mots et de sens, le tout huilé par la même imagination débridée. »[39]

Il semble pourtant que l'approche de la problématique de l'entre-langues est abordée de manière différente au fur et à mesure des œuvres. Alors qu'avec *Les soleils des indépendances*, Kourouma procédait à une relexification, à la création d'une véritable interlangue, dans ses romans suivants, il évolue vers une mise en contact de multiples langues, qui ne cherchent plus forcément à se fondre dans

[37] Ngalasso Mwatha Musanji, « De *Les soleils des indépendances* à *En attendant le vote des bêtes sauvages* : quelles évolutions de la langue chez Ahmadou Kourouma ? », in Papa Samba Diop (dir.), *Littératures francophones : langues et styles*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 13-47.
[38] Ngalasso Mwatha Musanji considère toutefois comme néologismes tous les termes qui ne sont cités ni dans le *Petit Larousse*, ni dans le *Petit Robert*, ni dans l'Inventaire des particularités du français d'Afrique, ce qui lui fait inclure par exemple « menterie », « vilainerie », « codétenus », « momeries » dans les « créations personnelles » de Kourouma.
[39] *Ibid.*, p. 44.

une interlangue. On note d'ailleurs dans *Monnè, outrages et défis* et *En attendant le vote des bêtes sauvages* une tendance à expliquer et à traduire, qui était plus ou moins absente des *Soleils des indépendances*. La parution d'*Allah n'est pas obligé* en 2000 a confirmé que l'auteur ivoirien était capable de se renouveler sans cesse et ne cherchait pas simplement à reproduire le succès de son premier roman en recourant aux mêmes recettes. Au fil de ses quatre romans, on a le sentiment que Kourouma évolue d'une ambition de traduire le malinké en français à un intérêt pour le processus même de la traduction, comme si l'interrogation sur le passage d'une langue à l'autre était finalement plus représentatif de la situation de surconscience linguistique que le produit de ce passage. Chantal Zabus note d'ailleurs que la relexification a pour présupposé la confiance dans la transposabilité d'une langue dans une autre (au prix de quelques aménagements), alors que les auteurs qui recourent plutôt aux procédés d'explication (« *cushioning* ») et de contextualisation soulignent par là la subsistance d'une fracture entre les systèmes de représentation. Loin de s'être installé dans une continuité paresseuse (poursuivant de manière assagie ce qui a fait son succès), Kourouma a en fait changé sa façon de concevoir l'entre-langues. L'étude de la problématique de la traduction dans *Monnè, outrages et défis* et dans *Allah n'est pas obligé* permet de montrer que la question de l'entre-langue est loin d'avoir cessé de préoccuper Ahmadou Kourouma après *Les soleils des indépendances*.

On a souvent dit que Kourouma traduisait le malinké en français. Il faut reconnaître que le thème même de la traduction joue un rôle essentiel dans son œuvre. Ainsi, dans *Monnè, outrages et défis*, le titre semble l'annoncer de manière programmatique, puisqu'il présente à côté d'un terme malinké, deux « équivalents » français. Dans une épigraphe, on peut lire :

> « Un jour le Centenaire demanda au Blanc comment s'entendait en français le mot *monnè*. 'Outrages, défis, mépris, injures, humiliations, colère rageuse, tous ces mots à la fois sans qu'aucun le traduise véritablement' répondit le Toubab qui ajouta : 'En vérité, il n'y a pas chez nous, Européens, une parole rendant totalement le *monnè* malinké.' Parce que leur langue ne possédait pas le mot, le Centenaire en conclut que les Français ne connaissaient pas les *monnew*. »[40]

Après avoir lu ce passage, plusieurs décalages sont alors visibles dans le titre. Tout d'abord, il apparaît que *monnè* est un singulier alors qu'« outrages et défis » sont au pluriel. Ensuite, les deux termes choisis pour « traduire » ne sont que les premiers d'une longue liste dont il est dit qu'elle est de toute façon insuffisante à

[40] Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, *op. cit.*, p. 9.

rendre le sens du terme malinké. Enfin on peut se demander dans quelle mesure « outrages » et « défis » peuvent aider à comprendre ce que sont les *monnew* dans la mesure où les deux termes français, comme le note d'ailleurs Madeleine Borgomano[41], sont loin d'être des synonymes et peuvent même selon le contexte renvoyer à des réalités opposées, les outrages évoquant l'humiliation, les défis une certaine fierté. Le roman se place donc sous le signe d'un défaut de traduction. Et effectivement l'histoire de la défaite de Djigui et du royaume de Soba face aux colonisateurs français n'est qu'une suite de malentendus et de quiproquos. Tout d'abord, avant même l'arrivée des Blancs, il semble que la communication avec les ancêtres et l'univers soit déjà devenue problématique. La première scène du roman est une scène de malentendu. Djigui, tentant d'assurer la pérennité de son règne, accumule en vain les sacrifices. Les devins, géomanciens et autres pythonisses semblent incapables de répondre à la question « que veulent donc les mânes des Keita ? »[42]. Alors que Djigui pressent un danger, aucun de ces traducteurs de l'au-delà n'en lit le moindre signe. L'événement à venir est intraduisible dans le système de pensée traditionnel et ce problème de traduction n'est que le premier d'une longue liste. Lorsque les Blancs s'emparent de Soba sans avoir même à combattre, Djigui se drape dans sa dignité et se lance dans un discours fier et provocateur. Mais les Blancs ne parlent pas le malinké et doivent recourir aux services de Soumaré, un tirailleur-interprète. Ce dernier étant un parent à plaisanterie[43] des Keita, le clan de Djigui, il traduit au capitaine français un discours de soumission et de bienvenue pour sauver Soba de la destruction. Djigui ne parlant pas le français, Soumaré prend alors un rôle essentiel. Jouant de ses connaissances des deux mondes (par ailleurs très limitées en français comme on ne l'apprend que dans les dernières pages du roman[44]), il trahit/traduit Djigui. Toutefois, il n'est pas certain que Djigui ne soit pas complice de cette « trahison ». En effet, par la suite, les Blancs, conscients qu'il leur serait profitable de pouvoir communiquer directement avec le roi, l'encouragent à apprendre le français. L'apprentissage est source de malentendus cocasses[45] et Djigui renonce :

---

[41] Madeleine Borgomano, *Ahmadou Kourouma, le guerrier griot*, *op. cit.*, p. 127.
[42] Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, *op. cit.*, p. 13.
[43] Ce qui implique un devoir d'entraide, mais aussi un droit à la moquerie, voire à l'insulte.
[44] *Ibid.*, p. 277 : « Quand la 'réaction' arriva à Soba, on trouva inaudible et incompréhensible le charabia petit nègre du vieux serviteur de la France, l'interprète Soumaré. »
[45] *Ibid.*, p. 225 : « le soir du vendredi suivant (les vendredis sont toujours saints), l'instituteur dessina un chat, un chien, un cheval et eut la malchance de nous proposer 'le chat voit bien même la nuit', phrase qui, criée à haute voix par les courtisans, devint en malinké 'Zan ba biè na nogo' qui

> « De ses études, le Massa Djigui conclut que le français était un langage de déhonté et indicible pour un croyant et un grand chef : il s'interdit de le parler et de le comprendre […]. On a dit que tout cela ne fut que ruse : il comprenait, en plus du malinké, le sénoufo et le peul et savait qu'une langue ne se traduisait pas par les consonances entendues. C'est pour des motifs politiques et religieux plus sérieux qu'il arrêta les cours. Il connaissait plus que tout autre l'arbitraire des commandants. Maintenir un interprète entre le Blanc et lui, c'était se réserver une distance, quelques libertés, un temps de réflexion, des possibilités de réticence et de commentaires ; entretenir une certaine incompréhension. La souris, même si elle les entend mal, préfère suivre du fond du trou les chants de fête des chats. »[46]

L'entre-langue est aussi une voie stratégique et la traduction, justement parce qu'elle est imparfaite, décalée, offre une marge de manœuvre subversive. On le voit bien aussi dans les distorsions que subissent certains termes intraduisibles et qui sont directement intégrés dans le malinké, mais prononcés de manière approximative et s'ouvrant ainsi à d'autres significations. Le mot « liberté » connaît ainsi des adaptations tout à fait absurdes :

> « Le Blanc parla, se perdit dans de longs développements politico-historiques. Il parla, trop et vite, avec des néologismes : fascisme, pétainisme, gaullisme, marxisme, capitalisme, le monde libre… Des mots intraduisibles que l'interprète a introduits en malinké, que le griot a répétés et commentés sans connaître les sens. Pour le Centenaire et ses suivants, c'étaient des paroles de tons d'oiseaux que les mauvaises prononciations du traducteur et du commentateur rendaient étranges. […] L'interprète a dit *gnibaité* pour liberté ; dans les commentaires du griot, cette *gnibaité* est devenue *nabata* qui littéralement signifie 'vient prendre maman'. La liberté, la *nabata*, avait pour ceux de Bolloda, cette dernière signification. Le Centenaire déconcerté se demandait pour quoi De Gaulle voulait absolument équiper tous les Noirs d'Afrique, nous garantir à nous tous des porteurs de vieilles mamans. »[47]

En jouant le jeu de l'intraduisible et du malentendu, l'auteur souligne aussi les contradictions entre les mots de la langue française et la réalité qu'ils recouvrent. Ainsi, expliquant ce qu'est le dessein de la colonisation, l'interprète veut traduire le mot « civilisation », mais « faute de mot correspondant, il traduisit par 'devenir

littéralement s'entend : le vagin de la maman de Zan sauce gluante. Le Massa refusa de débiter une telle insanité par une nuit sainte, se leva indigné, sortit, remonta à cheval et, suivi par tous les courtisans, redescendit au Bolloda. » On trouve dans *Une vie de boy* de Ferdinand Oyono une anecdote semblable.

[46] *Ibid.*, p. 225-226.

[47] *Ibid.*, p. 211. On pourrait citer bien d'autres exemples. Ainsi, « député » devient « djibité », ce que Djigui comprend comme « otage », le seul équivalent qu'il puisse imaginer à cette fonction qui n'a pas de sens dans son univers. Les Allemands deviennent « Allamas », ce qui n'est pas sans poser problème : « il nous paraissait invraisemblable que les 'Allamas' dont le nom signifie en Malinké 'sauvés par Allah seul' puissent être aussi mécréants et cruels qu'il le traduisait. » (*Ibid.*, p. 81.)

toubab'. »[48], traduisant ainsi très bien les prétentions à l'universalisme des colonisateurs européens.[49]

Dans *Allah n'est pas obligé*, c'est Birahima qui joue le rôle d'interprète. Armé de quatre dictionnaires, il raconte sa vie à un public autrement plus vaste et complexe que celui incarné par son interlocuteur textuel, son cousin Mamadou :

> « Pour raconter ma vie de merde, de bordel de vie dans un parler approximatif, un français passable, pour ne pas mélanger les pédales dans les gros mots, je possède quatre dictionnaires. […] Il faut expliquer parce que mon blabla est à lire par toutes sortes de gens : des toubabs (toubab signifie blanc) colons, des noirs indigènes sauvages d'Afrique et des francophones de tout gabarit (gabarit signifie genre). »[50]

Birahima se pose donc en interprète entre les différents univers et traduit aussi bien les mots malinkés pour le lecteur francophone, les mots de français d'Afrique pour le lecteur français que certains mots français jugés inconnus des lecteurs africains.[51] Pourtant à y regarder de près, il apparaît que le rapport à la traduction est des plus ironiques. Tout d'abord, la répétition des traductions entre parenthèses de certains termes (notamment les insultes, *gnamokodé*, *faforo*, etc.) n'est très vite plus motivée par la nécessité. Il arrive d'ailleurs que leur traduction ne soit pas tout à fait la même. Ainsi « faforo » traduit la première fois comme « sexe de mon père ou du père ou de ton père » (p. 10) devient par la suite à plusieurs reprises « cul de mon papa » (p. 12), voire « cul de mon pauvre père ! » (p. 167). Il est même une fois traduit dans une expression employant une autre particularité du français d'Afrique : « bangala du papa » (p. 198). D'autre part, il y a parfois des décalages flagrants entre ce que Birahima juge nécessaire d'expliquer et ce qu'il pose comme ne nécessitant aucune traduction. Par exemple « désolant » est expliqué au lecteur africain[52], mais pas « fieffé »[53]. Parfois les

[48] *Ibid.*, p. 57.
[49] De même, le Parti de la réconciliation pour l'émancipation et le Progrès, le PREP devient très vite « *prou* » « qui est le son de l'échappement d'un éhonté pet à un mauvais mangeur de haricots ». Le PREP, qui est en fait un parti favorable aux Blancs, est qualifié de « progressiste » par les Blancs, mot qui devient « *progrissi* » avant d'être encore modifié : « les Malinkés n'avaient retenu que les consonnes terminales, *sissi*, qui signifient 'fumée' » (*Ibid.*, p. 255-256.) Ces incompréhensions, qu'on suppose d'ailleurs entretenues par les ennemis du prétendant au poste de président du PREP, ne sont pas si absurdes, elles montrent au contraire une compréhension profonde de ce que peut être ce parti pro-colonisateurs : un artifice nauséabond et un écran de fumée.
[50] Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, *op. cit.*, p. 9-11.
[51] Par exemple : « mangeur d'âmes signifie auteur de la mort qui est censé avoir consommé la principe vital de sa victime, d'après Inventaire des particularités » (p. 27) ; « Sans discontinuer signifie sans s'arrêter d'après mon dictionnaire » (p. 92) « flagrant délit, c'est le délit commis sous les yeux de celui qui le constatent » (p. 111)
[52] Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, *op. cit.*, p. 84.
[53] *Ibid.*, p. 33.

traductions ne paraissent guère éclairantes. Ainsi, à supposer avec Birahima que « strictement » ne soit pas immédiatement compréhensible par les « noirs indigènes sauvages d'Afrique », on a du mal à saisir en quoi la traduction « rigoureux, qui ne laisse aucune latitude »[54] aide vraiment à la compréhension. Enfin, les traductions qu'il attribue à ses dictionnaires sont rarement « authentiques ». Ainsi, contrairement à ce qu'avance Birahima, le *Larousse* ne traduit pas « en prime » par « en rab » (p. 12), il n'explique pas non plus œcuménique comme « une messe dans laquelle ça parle de Jésus-Christ, de Mahomet et de Bouddha » (p. 57) et le *Robert* ne dit pas que « les Vampires sont des gens qui s'enrichissent du travail d'autrui » (p. 116). Les traductions de Birahima sont par ailleurs parfois modalisées. Ainsi « Exciser, c'est au cours de l'initiation amputer les jeunes filles du clitoris » (p. 194) est loin d'être neutre, le terme « amputer » implique une dénonciation. On le voit les traductions de Birahima servent surtout à souligner la position ambivalente du narrateur, l'impossible transparence des cultures les unes aux autres et les décalages existant entre les mots dans leur abstraction (tels qu'ils apparaissent dans les dictionnaires) et les réalités à décrire. La langue n'est qu'un outil insuffisant et insatisfaisant pour dire le monde.

1.1.2. L'interlangue de Patrick Chamoiseau : par-delà les affres du conflit linguistique

La créativité linguistique de Chamoiseau est à la hauteur de l'audace des *Soleils des indépendances*. De *Chronique des sept misères* à *Biblique des derniers gestes*, Chamoiseau développe une langue personnelle, une interlangue, qui n'est ni du français, ni du créole, ni même un français créolisé, mais bien un français « chamoisisé »[55]. La nécessité d'une écriture antillaise qui parte de l'entre-langues était déjà affirmée dans l'*Éloge de la créolité* :

> « La créolité n'est pas monolingue. Elle n'est pas non plus d'un multilinguisme à compartiments étanches. Son domaine, c'est le langage. Son appétit : toutes les langues du monde. Le jeu entre plusieurs langues (leurs lieux de frottements et d'interactions) est un vertige polysémique. »[56]

[54] *Ibid.*, p. 16.
[55] Milan Kundera, « Beau comme une rencontre multiple », *L'Infini*, n° 34, été 1991, p. 58.
[56] Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité*, *op. cit.*, p. 48.

Pourtant, à partir de cette proclamation, des stratégies divergentes étaient possibles, comme en témoignent les voies empruntées par Raphaël Confiant et Patrick Chamoiseau. Bien que très proches dans leurs thématiques comme dans leur souci de la langue, les deux auteurs prouvent si cela était nécessaire qu'il n'y a jamais une seule façon d'écrire de façon diglossique. Dans un entretien avec Delphine Perret, Raphaël Confiant admet que sa langue est plus construite, plus artificielle et emprunte moins au créole que celle de Chamoiseau. Il justifie certaines divergences par un rapport différent à la langue créole :

> « je suis plus attaché à la frontière entre créole et français en tant que créoliste. Chamoiseau n'est pas un créoliste. Donc il n'est pas obnubilé par la frontière entre créole et français, donc les recours qu'il va faire au français seront profondément différents des miens. »[57]

Confiant veut garder les deux langues distinctes et utilise ainsi assez peu de mots directement créoles dans ses textes en français. Pour marquer son altérité dans la langue française, il préfère revenir à des racines plus anciennes du français, avec lesquelles les mots créoles ont encore des ressemblances.[58] Chamoiseau en revanche n'hésite pas à recourir régulièrement à des termes créoles et procède à de très nombreuses relexifications. Cette attitude par rapport à la langue créole lui a valu un certain nombre de critiques, notamment de la part des défenseurs du créole. Dominique Chancé analyse fort bien dans *L'auteur en souffrance* la réaction ambivalente et finalement très critique de Jean Bernabé à la sortie de *Chronique des sept misères*.[59] Le linguiste antillais, auteur notamment d'une norme graphique pour le créole (la graphie-Bernabé), se montre très méfiant à l'égard des dangers que l'écriture de Chamoiseau pourrait faire encourir au créole. À l'instar de Chantal Zabus, il considère qu'une interlangue, si elle peut subvertir la langue dominante, risque aussi de « cannibaliser » la langue dominée. La défense de Chamoiseau est simple : il n'est pas linguiste, mais écrivain, et en tant que tel il n'écrit ni français, ni créole, mais « langage », un langage qui n'appartient qu'à lui. Il semble vouloir faire siennes les fameuses formules de

[57] Raphaël Confiant, entretien avec Delphine Perret in *La créolité : espace de création*, *op. cit*., p. 163.
[58] Confiant dit ainsi utiliser le mot « hallier » qui signifie « buisson » et qui a donné « razié » en créole (mot qu'il utilise uniquement dans ses textes en créole, alors que Chamoiseau, Glissant ou Maryse Condé l'utilisent en français). Il dit aussi préférer utiliser en français « bréhaigne » pour dire « stérile » que de recourir au terme créole « bwareng ».
[59] Dominique Chancé, « le point de vue du linguiste sur le créolisme ou 'faut-il brûler Patrick Chamoiseau' ? », *L'auteur en souffrance*, *op. cit.*, p. 112-121. Raphaël Confiant s'est aussi d'abord montré très méfiant lors de la sortie de *Chronique des sept misères*.

Sartre et de Proust : « On parle dans sa propre langue, on écrit en langue étrangère »[60] et « les chefs-d'œuvre sont écrits dans une sorte de langue étrangère »[61]. Pourtant, il paraît évident que l'écriture de Chamoiseau est marquée par le contexte de diglossie.[62] Le roman *Texaco* pourrait même être lu comme un roman du conflit linguistique. C'est ce que propose le linguiste Jacques Coursil : « Le lecteur de Chamoiseau découvre dans la guerre et le siège du quartier de Texaco, une guerre et un siège des langues. »[63] Les relations entre le quartier périphérique Texaco et le centre de l'En-ville sont effectivement aussi celles entre le créole et le français :

> « Au centre, une logique urbaine, occidentale, alignée, ordonnée, forte comme la langue française. De l'autre, le foisonnement ouvert de la langue créole dans la logique de Texaco. Mêlant ces deux langues, rêvant de toutes les langues, la ville créole parle en secret un langage neuf et ne craint plus Babel. Ici la trame géométrique d'une grammaire urbaine bien apprise, dominatrice ; par-là la couronne d'une culture-mosaïque à dévoiler, prise dans les hiéroglyphes du béton, du bois de caisses et du fibrociment. »[64]

Le combat de Marie-Sophie pour la reconnaissance de Texaco est aussi un combat pour la reconnaissance du créole par le centre, non pas comme une entité autonome, mais comme un réservoir de richesse et de renouveau. Dans le conflit entre Texaco et le centre, entre le créole et le français, Chamoiseau n'envisage jamais comme issue le renversement de la domination, mais rêve plutôt un autre rapport relationnel. Le conflit linguistique doit être dépassé. C'est d'ailleurs un schéma que l'on retrouve, encore accentué, dans *Biblique des derniers gestes*. Dans ce roman l'évolution du personnage de Balthazar peut aussi être interprétée comme une évolution du rapport à la langue. Le rebelle qui voudrait renverser l'ennemi (la langue française) pour imposer sa vérité (le créole) n'est plus adapté à l'époque contemporaine. D'ailleurs Balthazar, à la fin de sa vie, est un peu ridicule dans sa position de résistant absolu, qui refuse tout progrès pour affirmer son autonomie. Dans une interview Chamoiseau affirme à propos de Balthazar :

> « Ce que je veux dire, c'est : voilà un personnage, il a tout fait, il a fait toutes les guerres, il est allé au bout de la violence, il est allé au bout des résistances, il est habité par toutes

[60] Jean-Paul Sartre, *Les mots*, *op. cit.*, p. 135.
[61] Marcel Proust, cité par Deleuze et Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 124.
[62] J'utilise ici le terme de diglossie en ce qu'il renvoie aux représentations de la situation linguistique, la Martinique ne pouvant d'un point de vue purement sociolinguistique être tout à fait considérée comme une situation de diglossie (la répartition des fonctions attribuées aux langues n'est pas fixe).
[63] Jacques Coursil, cité par Lise Gauvin, « Glissements de langues et poétiques romanesques : Poulin, Ducharme, Chamoiseau », *Littératures*, n° 101, février 1996, p. 23.
[64] Patrick Chamoiseau, *Texaco*, *op. cit.*, p. 282.

> ces grandes figures et, malgré cela, il rentre dans son pays, la Martinique, et il a des conditions tellement particulières qu'il n'arrive à rien faire. Il est complètement désarmé et il ne comprend pas ce qui lui arrive. Il est tellement en échec qu'il décide de mourir. En fait, il faut que le vieil homme en nous meure, c'est-à-dire que les vieilles pratiques de résistance meurent pour trouver de nouvelles modalités. »[65]

De nouvelles modalités de résistance aux dominations et donc de nouvelles modalités pour penser la langue. Le conflit linguistique doit être dépassé au profit d'un « langage qui aspire à toutes les langues du monde » par lequel « on change son imaginaire des langues, on est à la fois *en soi* et *dans l'autre*, et on participe de cette manière au monde. »[66] Chamoiseau refuse les terminologies de viol/vol de la langue, de subversion de la langue :

> « Il faut donc travailler très sereinement sans se préoccuper de subvertir quoi que ce soit, sans agresser la langue française qui est une très belle langue. Il faut la vivre dans ce qu'elle transporte de français ou d'occidental et puis dans ce qu'elle a sédimenté de son univers américain. »[67]

Cette attitude correspondrait d'une certaine manière à l'amour-grand découvert par Balthazar à la fin de sa vie.

Si l'on tente de dresser le tableau des stratégies linguistiques déployées par Chamoiseau dans ses romans, on s'aperçoit qu'elles sont très variées. En ce qui concerne l'emploi du créole, divers procédés sont employés pour l'intégrer dans le texte français. Dans *Chronique des sept misères*, le créole est presque systématiquement traduit, soit directement à la suite des termes concernés, dans une parenthèse,[68] soit en note de bas de page.[69] Dans ses autres romans, Chamoiseau recourt de moins en moins à la traduction et renonce aux notes de bas de page traductives pour privilégier d'autres procédés (déjà présents dans *Chronique des sept misères*). Parfois l'auteur intègre dans une même phrase le terme français et le terme créole, soit par juxtaposition,[70] soit à travers un

---

[65] Patrick Chamoiseau lors d'un débat animé par Dominique Deblaine à l'occasion de la sortie de *Biblique des derniers gestes* : « Rencontre avec Patrick Chamoiseau », transcription de la rencontre du 6 février 2002 à la librairie Mollat (Bordeaux). Consultable en ligne : http://www.msha.fr/celfa/recherche/auteur/chamoiseau/chamoiseau.htm (dernière consultation : 25 janvier 2010).

[66] Patrick Chamoiseau in Catherine Détrie (dir.), *Poétiques du divers*, *op. cit.*, p. 24.

[67] Patrick Chamoiseau in Lise Gauvin, *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, *op. cit.*, p. 42.

[68] Par exemple : « Yin ki fanm ki an tÿou mwen ! (Je n'ai que des femmes aux trousses) ». (*Chronique des sept misères*, *op. cit.*, p.19) ou : « zouelle (jeu) » (*Ibid.*, p. 21).

[69] Par exemple : « fouté likan » traduit en note par « fichez le camp », (*Ibid.*, p. 24.)

[70] Par exemple : « Félix Soleil, lui, ridé et blanchi, restait djok, très alerte. », (*Ibid.*, p. 27.)

commentaire métalinguistique.[71] La paraphrase ou l'explication indirecte (ce que Chantal Zabus appelle « *cushioning* ») sont également fréquentes.[72] Il arrive également qu'un terme soit utilisé d'abord dans une langue puis repris dans l'autre.[73] Comparaisons et oppositions peuvent aussi aider à deviner le sens.[74] Enfin, le contexte peut suffire, à moins que l'opacité (pour le lecteur français) ne soit justement l'effet recherché, le terme créole se réduisant alors à un pur signifiant. On s'aperçoit également que l'entreprise traductive est considérée avec une certaine distance, voire une certaine ironie. En effet, à y regarder de près, les traductions du créole sont souvent des « sous-traductions », c'est-à-dire qu'elles rendent le sens général, mais, comme le note Danielle Deltel à propos des traductions de certaines expressions créoles vulgaires : « ne rendent jamais la verdeur de la phrase créole […] Chamoiseau supprime totalement l'inconvenance, ne cherchant pas une voie médiane qui pourrait donner au lecteur français la même impression qu'au lecteur créole. »[75] Certaines traductions ou explications sont mêmes pleines de moquerie.[76] Ainsi dans *Chronique des sept misères*, « Bête-longue » est expliquée en note de bas de page de la sorte : « pas de folie, ami : n'utilise que ce terme pour désigner le serpent… »[77] On peut considérer que cette explication s'adresse à un lecteur menacé de « décréolisation », à qui l'on recommanderait une expression plus « authentique » (encore que « bête-longue » ressorte plus probablement de l'acrolecte que du créole). Mais l'on peut aussi envisager, au prix d'une distorsion grammaticale, que le conseil est en fait un clin d'œil à connotation sexuelle, adressé au lecteur français et devrait se lire comme « n'utilise ce terme que pour désigner le serpent ». Dans *Texaco*, la phrase créole

[71] Par exemple : « les nègres à l'en-bas de ses graines – je veux dire : ses vassaux ». (*Texaco*, *op. cit.*, p. 21.)
[72] Par exemple : « pas ahuri, non estébécoué » (*Biblique des derniers gestes*, *op. cit.*, p. 53)
[73] Par exemple : « laissant les rescapés attendre un démarrage […] Il fit trois pas devant, trois pas sur les côtés, puis regagna la bitation sous le coup d'une rage sourde. À ces impyok, il cria […] ». (*Texaco*, *op. cit.*, p. 138) C'est moi qui souligne.
[74] Par exemple : « Mon homme n'est pas grand comme ces basketteurs de Harlem, mais il n'est pas non plus sandopi comme ces nègres nés sous une lune descendante. » (*Texaco*, *op. cit.*, p. 22.)
[75] Dabielle Deltel, « La créativité du créole dans le roman de langue française : Patrick Chamoiseau et Axel Gauvin », in Roger Chemain et Arlette Chemain-Degrange (dir.), *Convergences et divergences dans les littératures francophones*, *op. cit.*, p. 186.
[76] Patrick Chamoiseau explique dans un entretien avec Lise Gauvin (*L'écrivain francophone à la croisée des langues*, *op.cit*., p. 43.) : « Ce n'est pas parce que je vais traduire tous les mots en créole que je vais entrer plus en communication avec qui que ce soit. Je crois à la communication qui se fonde sur des choses beaucoup plus mystérieuses et le jeu que je fais dans les traductions, c'est un petit jeu personnel qui n'entre pas dans une volonté d'éclaircir quoi que ce soit. Une note peut me permettre de faire un petit trait d'humour, de renverser la note habituelle plutôt de faire [sic] une explication pour un Français ou un Martiniquais. »
[77] Patrick Chamoiseau, *Chronique des sept misères*, *op. cit.*, p. 22.

« *Wô Ninon tan fè tan, tan lésé tan*… » est accompagnée du commentaire « petit désespoir qu'un milâte à plume d'oie aurait cru traduire par : Ninon, oh, la vie n'a pas vraiment changé… »,[78] manière de dire qu'il faut être arrogant pour prétendre pouvoir tout traduire. Dans *Solibo Magnifique*, Bouafesse interroge : « C'est quoi, han ? », expression que le narrateur commente de la sorte dans une parenthèse : « Ce qui, traduit en français d'outre-mer donnerait : Pouvez-vous m'expliquer ce qui est à l'origine de cette situation déplorable ? »[79] On s'aperçoit d'ailleurs que, dès *Chronique des sept misères* (roman pour lequel l'auteur reconnaît avoir subi l'influence de l'éditeur et accepté d'expliquer plusieurs termes[80]), un certain flottement est entretenu. Certains termes sont orthographiés différemment et tous ne sont pas traduits.[81] Danielle Deltel note que : « Chamoiseau […] tantôt intègre le créole, tantôt l'exhibe et le souligne. »[82] Chamoiseau explique dans un entretien avoir pour habitude d'utiliser autant que possible des termes français proches du créole, de recourir à un « lexique mental » créole (parler de « pays » plutôt que d'« île », dire « serrer » plutôt que « cacher », etc.), mais ne pas pour autant se soumettre entièrement à ce principe : « Ce qui ne veut pas dire que je ne vais pas utiliser 'cacher'. Si la sonorité, la musique impose 'cacher', je vais mettre 'cacher'. Mais ma tendance est plutôt de mettre 'serrer' »[83] La musicalité prime donc sur le principe linguistique, ce qui explique peut-être le caractère non systématique de ses expérimentations. En effet, il s'agit bien d'expérimentations, Chamoiseau est loin de faire de ses œuvres de simples conservatoires d'expressions typiques ou exotiques. D'ailleurs le recours aux termes ou expressions créoles n'est qu'un moyen parmi tant d'autres de travailler la langue. Les phrases entières en créole sont finalement assez rares et sont le plus souvent des citations, « paroles ou réflexions intérieures des personnages, paroles collectives de la rumeur ou de la sagesse populaire reprises par le narrateur »[84]. À partir de *L'esclave vieil homme*, elles tendent même à disparaître. Danielle Deltel met par ailleurs en évidence un certain nombre de constructions lexicales et syntaxiques relevant visiblement

[78] Patrick Chamoiseau, *Texaco*, *op. cit.*, p. 135.
[79] Patrick Chamoiseau, *Solibo Magnifique*, *op. cit.*, p. 58.
[80] Voir Lise Gauvin, *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, *op. cit.*, p. 44 : « Pour mon premier texte, *Chronique des sept misères*, l'éditeur avait demandé des traductions et c'est pourquoi dans ce livre il y a beaucoup de petites parenthèses qui expliquent certains mots. »
[81] Par exemple « tonnan di sô » (*Chronique des sept misères*, *op. cit.*, p. 23), « apa kouyonnad » (*Ibid.*, p. 60) ou « ababa » (*Ibid.*, p. 62) ne sont pas traduits.
[82] Danielle Deltel, « La créativité du créole dans le roman de langue française : Patrick Chamoiseau et Axel Gauvin », art. cit., p. 196.
[83] Patrick Chamoiseau in Delphine Perret, *La créolité : espace de création*, *op. cit*., p. 166.
[84] Danielle Deltel, « La créativité du créole dans le roman de langue française : Patrick Chamoiseau et Axel Gauvin », art. cit., p. 184.

d'une influence du créole[85] : expressions calquées (« un lot de temps »), nominalisations (« regardeurs de cinéma »[86], « le vidé »[87]), expression de la relation génitive par juxtaposition du créole (« musiciens-pays »[88]), omissions d'articles (« elle tenait boutique d'épices »[89]) ou au contraire agglutination de l'article au substantif (« une-la-monnaie »[90]), constructions verbales sérielles (« veillait venait virait »[91]), remplacement du pronom réfléchi par « corps » (comme dans l'expression « lever son corps » pour dire « se lever »), etc.

Mais le travail de l'écrivain révèle toute son ampleur dans les très nombreuses créations langagières. Peut-être faudrait-il y voir aussi une influence du créole dans la mesure où le créole est particulièrement ouvert aux variations. Kundera, dans son article « Beau comme une rencontre multiple », relevait quelques néologismes. On pourrait en ajouter quantité d'autres. Tirés de *Biblique des derniers gestes*, par exemple : « charroyeuses » (p. 18), « fenêtre persiennée » (p. 35) ou indévoilée (p. 34). Chamoiseau (comme Confiant) puise par ailleurs largement dans tous les registres de la langue française : registre soutenu (particulièrement visible dans l'emploi du passé simple et du passé antérieur), vocabulaire rare (« érémitique »[92]), spécialisé, vieilli (« loquenciers »[93]), régionalismes, argot, registre familier, etc. Comme le note Lise Gauvin, « l'ensemble produit l'effet d'un continuum langagier. »[94] L'écriture de Chamoiseau, l'une des plus originales et des plus innovantes du monde francophone à l'heure actuelle, transcende le conflit linguistique en en faisant le terreau d'une créativité débridée.

1.1.3. Salman Rushdie, le traducteur fantasque

La question du choix de la langue d'écriture dans la littérature indienne est difficilement comparable à celle qui se pose dans les Caraïbes anglophones ou même dans la plupart des pays d'Afrique. En effet, il existe en Inde une longue et

[85] Ne parlant pas le créole, je me contente de reprendre ici les éléments relevés par Danielle Deltel en les illustrant par d'autres exemples que ceux qu'elle a choisis.
[86] Patrick Chamoiseau, *Texaco*, *op. cit.*, p. 27
[87] Patrick Chamoiseau, *Biblique des derniers gestes*, *op. cit.*, p. 34.
[88] *Ibid.*, p. 18.
[89] Patrick Chamoiseau, *Chronique des sept misères*, *op. cit.*, p. 22.
[90] *Ibid.*, p. 16.
[91] Patrick Chamoiseau, *Texaco*, *op. cit.*, p. 30.
[92] *Ibid.*, p. 21.
[93] Patrick Chamoiseau, *Biblique des derniers gestes*, *op. cit.*, p. 33.
[94] Lise Gauvin, « Glissements de langues et poétiques romanesques : Poulin, Ducharme, Chamoiseau », art. cit., p. 22.

riche tradition écrite dans les langues indiennes. Théoriquement, l'auteur indien serait donc confronté à un choix plus « libre » que l'auteur nigérian ou jamaïcain. En fait, il faut nuancer cette affirmation. Les relations entre les langues en présence ne sont pas neutres et il n'est jamais indifférent, pas plus en Inde qu'ailleurs, d'écrire dans une langue spécifique dans un contexte multilingue. Dans cette situation où la langue du colonisateur est loin d'avoir étouffé les autres langues, paradoxalement, écrire en anglais est peut-être encore plus suspect. Bishnupriya Ghosh rappelle que dès les années 1920, les débats sur le choix de la langue d'écriture ont été virulents :

> « L'ouvrage de Gandhi *Hind Swaraj* (1909), en affirmant la nécessité de valoriser les littératures locales et d'établir une langue nationale, inspira des groupes d'écrivains vernaculaires qui protestaient contre la 'langue étrangère'. En 1933, Latika Basu considérant la poésie indienne en anglais, concluait 'Tant que les langues vernaculaires en Inde sont [...] vivantes, le but des Indiens devrait être de les développer, puisqu'écrire dans une langue étrangère ne peut jamais servir un objectif honorable.' De l'autre côté du débat, certains, tels Raja Rao, entreprenaient de dompter une langue 'étrangère'. Le conflit se poursuivit dans les années 50 et 60, avec le poète en anglais P. Lal affirmant en 1966 : 'le véritable écrivain en anglais ne se contente pas de penser, mais fait l'amour en anglais. Il a l'anglais au bout des sens.' En réponse à Lal, l'auteur bengali Jyotirmoy Datta proclama que l'anglais était une langue 'morte' dans l'Inde postcoloniale, un véhicule pour l'information, mais pas pour les idées ou les sentiments. Mais dans les années 70, la littérature indienne en anglais s'affirma : 10 excellents ouvrages de poésie en anglais et la publication de *Midnight's Children* en 1981 propulsèrent la littérature indienne en anglais vers une reconnaissance internationale. Ces polémiques modernistes du redoublement et de l'aliénation dans les débats sur la langue ont dominé les discussions critiques sur le roman indien en anglais. »[95]

Interrogé sur son choix d'écrire en anglais, l'auteur originaire de Calcutta, Vikram Seth, explique que l'anglais est la langue qu'il connaît le mieux, mais que son lecteur idéal (pour son roman *A Suitable Boy*) étant « un Indien de, disons, soixante ans, qui vit dans une petite ville de l'Uttar Pradesh ou du Bihar et qui connaît ce monde », il faudrait traduire son roman en hindi : « C'est en traduction

[95] Bishnupriya Ghosh, « An Invitation to Indian Postmodernity : Rushdie's English Vernacular Situated Cultural Hybridity », in Keith Booker (dir.), *Critical Essays on Salman Rushdie*, New York, G.K. Hall & Co., 1999, p. 132 : « Gandhi's *Hind Swaraj* (1909), asserting the need to valorize indigenous literatures and establish a nation-language, inspired groups of vernacular writers who protested against the 'foreign tongue'. In 1933, surveying Indian verse in English, Latika Basu concludes 'As long as the vernaculars in India are […] alive it should be the aim of Indians to develop them, for writing in a foreign tongue can never serve no useful purpose.' On the other side of the issue, others such as Raja Rao embarked on disciplining an 'alien' tongue. The battle continued in the 1950s and 1960s, with the English poet P. Lal commenting in 1966: 'the real writer in English not only thinks, but makes love in English. English is at the tips of his senses.' Reacting to Lal, the Bengali author Jyotirmoy Datta proclaimed English to be a 'dead' language in postcolonial India, a vehicle for information, not ideas and feelings. But by the 1970s, Indian writing in English became a recognizable form: 10 excellent books of English poetry and the publication of *Midnight's Children* in 1981 propelled Indian English into international recognition. These modernist polemics of doubling and othering in the language debates have dominated the critical conversation on the Indian novel in English. » Ma traduction.

en hindi que le livre semblera en version originale »[96]. Cette idée d'une version originale qui ne peut qu'être une traduction est sans doute emblématique de la situation complexe de l'écrivain indien de langue anglaise.

Récemment Salman Rushdie s'est lui-même trouvé impliqué dans ces débats sur la langue d'écriture. À l'origine, avec Elizabeth West, d'une anthologie intitulée *The Vintage Book of Indian Writing* (et non pas « Indian Writing in English »), l'auteur justifiait le fait que cette anthologie ne comporte que des auteurs écrivant en anglais de la sorte :

> « L'écriture en prose – de fiction ou non – créée à cette période par les auteurs indiens en anglais, s'avère constituer un corpus d'œuvres plus solide et plus important que tout ce qui a été créé dans les 16 langues officielles de l'Inde, les soi-disant langues vernaculaires, à la même époque ; et en effet, cette nouvelle, littérature indo-anglaise encore bourgeonnante représente peut-être la contribution la plus valable que l'Inde ait faite au monde des livres. »[97]

Une prise de position qui n'a pas manqué d'irriter et qui a reçu de nombreuses réponses. Sans s'attarder sur cette polémique, il convient de s'interroger sur le rapport de Rushdie à la langue anglaise, un rapport autrement plus complexe que cet épisode ne le montre. Dans *Imaginary Homelands*, l'auteur écrivait :

> « Nous ne pouvons nous contenter d'utiliser la langue de la manière dont le faisaient les Anglais ; il faut la retravailler en fonction de nos besoins. Ceux d'entre nous qui utilisent l'anglais le font en dépit de leur ambivalence à son égard, ou plutôt peut-être à cause de cela. Peut-être est-ce parce que nous trouvons dans ce conflit linguistique un reflet d'autres conflits se déroulant dans le monde réel, de conflits entre les cultures qui nous habitent et les influences à l'œuvre sur nos sociétés. Conquérir l'anglais pourrait être une manière de parachever notre processus de libération. »[98]

Comment utiliser l'anglais non pas comme les Britanniques, mais « comme un Indien » ? Comment exprimer la tension de l'identité indienne à travers la

---

[96] Vikram Seth cité par Max Jean Zins, « Le roman indo-anglais ou l'appropriation du regard de l'autre », *Les Cahiers du Sahib*, n° 4, 2ème trimestre 1996, p. 267-268.

[97] Salman Rushdie in Salman Rushdie et Elizabeth West (dir.), *The Vintage Book of Indian Writing 1947-1997*, London, Vintage, 1997, p. x : « the prose writing – both fiction and non-fiction – created in this period by Indian writers working in English, is proving to be a stronger and more important body of work than most of what has been produced in the 16 'official languages' of India, the so-called 'vernacular languages', during the same time ; and, indeed, this new, this still burgeoning, 'Indo-Anglian' literature represents perhaps the most valuable contribution India has yet made to the world of books. » Ma traduction.

[98] Salman Rushdie, *Imaginary Homelands*, *op. cit.*, p. 17 : « we can't simply use the language in the way the British did ; […] it needs remaking for our own purposes. Those of us who do use English do so in spite of our ambiguity towards it, or perhaps because of that, perhaps because we find in that linguistic struggle a reflection of other struggles taking place in the real world, struggle between the cultures within ourselves and the influences at work upon our societies. To conquer English may be to complete the process of making ourselves free. » Ma traduction.

langue anglaise ?[99] Florence Cabaret défend la thèse que dans *The Ground beneath her Feet*, « Rushdie écrit comme s'il traduisait un autre texte original. L'opération devient ainsi une analogie de l'écriture. »[100] Elle montre comment l'auteur joue avec les étymologies (mêlant étymologies « authentiques » et « *folk etymologies* », c'est-à-dire étymologies imaginaires), les significations obsolètes, mais aussi les sons (à travers le procédé de « *traducson* » notamment) des mots pour les ouvrir à la polysémie. Cette approche me paraît particulièrement adaptée à l'œuvre de Rushdie. En effet, en dépit des reproches qui lui ont été faits de n'écrire que pour un public occidental, il est aisé de démontrer que Rushdie a toujours en tête de multiples lecteurs quand il écrit. Ses textes abondent en énoncés polysémiques, les narrateurs se confondent en explications et en gloses permanentes. Si son écriture a des analogies avec un processus de traduction, il ne s'agit pourtant pas d'une traduction partant d'un texte dans une langue pour aboutir à un autre texte dans une autre langue – Rushdie ne produit pas en anglais la traduction d'un texte qu'il penserait d'abord en urdu – mais bien à un exercice de traduction intratextuelle (et souvent à double sens) permanent. Dans un article souvent cité, Rushdie décrit les écrivains exilés travaillant dans la langue de l'autre comme des « hommes traduits ».[101] D'après lui, contrairement au préjugé selon lequel traduction serait toujours synonyme de perte, il y aurait quelque chose à gagner dans ce processus. Dans *The Satanic Verses*, (certainement le roman dans lequel la thématique des « hommes traduits » est la plus importante), on s'aperçoit que le premier chapitre, véritable scène d'exposition, annonce l'importance de l'enjeu de la traduction. En effet, le chapitre pose la question essentielle pour tout le roman (et pour toute l'œuvre de Rushdie) : « comment la nouveauté vient-elle dans le monde ? » (*How does newness come into the World ?*) et l'associe à un processus de traduction : « De

[99] Rushdie s'inscrit là dans la même problématique que Raja Rao qui, dans la préface de son roman *Kanthapura*, évoquait la difficulté d'exprimer l' « âme indienne » avec des mots venus d'ailleurs. Notons toutefois qu'alors que Rao définit l'anglais comme un langue extérieure à l'Inde, Rushdie le considère comme une langue indienne.

[100] Florence Cabaret, « Writing as Translation in *The Ground beneath her Feet* », *Commonwealth Essays and Studies*, vol. 24, n° 2, printemps 2002, p. 47-57 : « Rushdie writes as though he were translating another original text. The operation thus becomes an analogue for writing. » Ma traduction.

[101] Salman Rushdie, *Imaginary Homelands*, *op. cit.*, p. 17 : « The word 'translation' comes etymologically, from the Latin for 'bearing across'. Having been borne across the world, we are translated men. It is normally supposed that something always gets lost in translation; I cling, obstinately, to the notion that something also can be gained. »

quelles fusions, de quelles traductions, de quelles conjonctions est-elle faite ? »[102] Gibreel et Saladin qui tombent du ciel pour une nouvelle naissance sur le sol britannique sont des « hommes traduits » (tous deux ont d'ailleurs changé de nom, mais cela n'est qu'un détail parmi d'autres). Cette traduction est associée à de nombreux autres phénomènes : mutation, métamorphose, etc., mais la question linguistique est un aspect essentiel. Comme le note Sophie Massé[103], l'explosion du Jumbo Jet Bostan et la chute des deux personnages peut être associée à la chute originelle, l'expulsion du Paradis, mais aussi à la destruction de la tour de Babel :

> « mêlés aux restes de l'appareil, également fragmentés, également absurdes, flottaient les débris de l'âme, des souvenirs brisés, des mues d'êtres, des langues maternelles sectionnées, des secrets violés, des plaisanteries intraduisibles, des avenirs anéantis, des amours perdues, le sens oublié de mots creux et ronflants, le pays, l'appartenance, la famille. »[104]

La chute est placée sous le signe de l'hybridité et de la rencontre des langues. Gibreel flottant dans l'air se met d'ailleurs à chanter une traduction d'une chanson hindi (« Mera Joota Hai Japaani » tirée du film de Raj Kapoor, *Shree 420*, 1955) décrivant le caractère composite de l'Indien :

> « 'Oh mes chaussures sont japonaises', chanta Gibreel, en traduisant l'ancienne chanson en anglais, en déférence semi-consciente au pays d'accueil qui montait vers eux. 'Ce pantalon est anglais, s'il vous plaît. Sur ma tête un chapeau rouge de Russie ; et malgré ça mon cœur est indien.' »[105]

Finalement, ce qui les sauve, c'est une autre chanson inspirée à Gibreel par une voix mystérieuse (divine ou démoniaque) et s'exprimant dans une langue inconnue. Gibreel et Saladin sont « transportés d'un lieu à l'autre », « translatés » par le pouvoir d'une langue qu'ils ne comprennent pas. Dans ce premier chapitre (et dans la plupart des romans de Rushdie), on relève plusieurs termes hindis ou

---

[102] Salman Rushdie, *Les versets sataniques*, *op. cit.*, p. 19.*The Satanic Verses*, *op. cit.*, p. 8 : « How does newness come into the world? How is it born? Of what fusions, translations, conjoinings is it made? »

[103] Sophie Massé, « Language versus languages in *The Satanic Verses* », *Commonwealth Essays and Studies*, vol. 20, n° 1, automne 1997, p. 73.

[104] Salman Rushdie, *Les versets sataniques*, *op. cit.*, p. 14-15. *The Satanic Verses*, *op. cit.*, p. 4 : « mingling with the remnants of the plane, equally fragmented, equally absurd, there floated the debris of the soul, broken memories, sloughed-off selves, severed mother-tongues, violated privacies, untranslatable jokes, extinguished futures, lost loves, the forgotten meaning of hollow, booming words, *land, belonging, home*. » En italiques dans le texte.

[105] *Ibid.*, p. 15. *SV*, p. 5 : « 'O, my shoes are Japanese' Gibreel sang, translating the old song into English in semi-conscious deference to the uprushing host-nation. 'These trousers English if you please. On my head re Russian hat ; my heart's Indian for all that' »

urdus[106] : « baba »[107], « yaar » (ami), « bhai » (frère), « dharrraaammm » (bruit d'impact), « gazal » (forme poétique persane, le terme existe en urdu), Vilayet (signifie « pays étranger » en hindi, souvent utilisé pour désigner l'Angleterre). Le nom de l'avion « Bostan » est le nom d'un des paradis de l'Islam (en persan). Joel Kuortti note que deux textes persans du XIII^{ème} siècle s'intitulent *Bostan* et *Gulistan* (nom d'un autre paradis de l'Islam). On peut relever par ailleurs plusieurs occurrences d'expressions ou de formules traduites d'autres langues. Ainsi « *I tell you, you must die, I tell you, I tell you* » est une citation traduite d'une chanson de la pièce de Brecht, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1930). Cette chanson a d'ailleurs été reprise par Jim Morrison sous le titre « Alabama Song (Whisky Bar) ». Dans la bouche de Gibreel, il s'agit donc d'une citation de citation traduite. Et lorsque le narrateur évoque « *the English Sleeve* » il traduit en fait littéralement le nom français du « *Channel* », la Manche. De même « *woman of a certain age* » n'existe pas en anglais (on dirait plutôt « *middle-aged woman* »), il s'agit d'une traduction littérale du français « femme d'un certain âge ». On le voit, ces quelques dix premières pages sont un vaste exercice de traduction qui dépasse largement l'opposition urdu/anglais. Ce goût pour la traduction mais aussi pour toutes les couches de sens que les mots peuvent transporter est présent dans tous les romans de l'auteur. Ainsi dans *Midnight's Children*, Saleem s'étend longuement sur toutes les connotations attachées à son nom Sinai :

> « Sinai contient Ibn Sina, maître magicien, un adepte du soufisme ; ainsi que Sin, la lune, l'ancien dieu d'Hadramaut, avec son propre mode de connexion, ses possibilités d'action à distance sur les marées du monde. Mais Sin, c'est aussi la lettre S, sinueuse comme un serpent ; des serpents sont lovés dans mon nom. Il y a aussi l'ancienne transcription – Sinai, qui en écriture latine, pas en nastaliq, est également le lieu-de-la-révélation, de enlève-tes-chaussures, des commandements et des veaux d'or ; mais quand tout cela est dit et fait ; quand on a oublié Ibn Sina et que la lune est là ; quand les serpents sont cachés et que les révélations s'achèvent, c'est le nom du désert – de la stérilité, de l'infécondité, de la poussière ; le nom de la fin. »[108]

[106] L'urdu étant une langue composite utilisant une grande partie du lexique hindi (les alphabets sont toutefois différents), il n'est pas toujours aisé de distinguer ce qui appartient à l'une ou l'autre langue.

[107] Terme respectueux pour s'adresser à un personnage plus âgé. Dans ce contexte, Joel Kuortti affirme qu'il faut l'entendre comme l'équivalent de « young fellow ». Voir Joel Kuortti, « Notes for Salman Rushdie, *The Satanic Verses* », 18 août 1996, revu le 22 mai 2007. Consultable en ligne : http://wsu.edu/~brians/anglophone/satanic_verses/intro.html (dernière consultation : 25 janvier 2010). Un grand nombre des explications linguistiques et culturelles qui suivent sont inspirées ou reprises de celles de Kuortti.

[108] Salman Rushdie, *Les enfants de minuit*, *op. cit.*, p. 443. *Midnight's Children*, *op. cit.*, p. 304-305 : « Sinai contains Ibn Sina, master magician, Sufi adept; and also Sin the moon, the ancient God of Hadhramaut, with his own mode of connection, his powers of action-at-a-distance upon the tides of the world. But Sin is also the letter S, as sinuous as a snake; serpents lie coiled within the

Les sons jouent également un rôle important (Florence Cabaret parlait de « traducson »). Ainsi le père de Saleem fait apparaître des djinns dans ses bouteilles de gin.

L'un des jeux linguistiques particulièrement chers à l'auteur consiste à prendre au premier degré des expressions métaphoriques. Ainsi le « gel des biens » d'Ahmed Sinai, qui n'est d'abord que la confiscation de ses comptes bancaires, devient ensuite très concrètement le gel des parties génitales d'Ahmed Sinai. Celui-ci en effet s'était écrié « les salauds m'ont mis les couilles dans un seau à glace », expression imagée qui entraîne des effets très réels : « je croyais que ce n'était qu'une question de langage, mais c'est vrai ! C'est froid, Allah, si froââââd ! Comme des petits cubes de glace ! »[109]

Dans *The Satanic Verses*, le titre même du roman est un jeu de mots nécessitant plusieurs degrés de lecture. D'une part, il renvoie à un épisode apocryphe de la vie du Prophète[110] dans lequel ce dernier, dans sa récitation du Coran, aurait d'abord reconnu à trois déesses pré-islamiques un statut d'intermédiaire entre Allah et les hommes. Il se serait ensuite rétracté et aurait expliqué que ces versets lui auraient été dictés par le Diable[111]. Dans le roman, Gibreel vit en rêve des événements semblables. D'autre part, l'expression est employée pour renvoyer à des contextes tout à fait différents : ainsi les versets égrillards que Chamcha, déguisant sa voix, chante à Gibreel au téléphone, sont aussi qualifiés de « versets sataniques ». La traduction permet des glissements de sens et de jeux de langue.

Bishnupryia Ghosh note par ailleurs que de nombreux jeux de mots ou de sens ne sont pas expliqués au lecteur occidental et ne sont déchiffrables que par un public indien, (parfois même spécifiquement originaire de Bombay). Dans *The*

---

name. And there is also the accident of transliteration – Sinai, when in Roman script, though not in Nastaliq, is also the name of the place of revelation, of put-off-thy-shoes, of commandments and golden calves; but when all that is said and done; when Ibn Sina is forgotten and the moon has set; when snakes lie hidden and revelations end, it is the name of the desert – of barrenness, infertility, dust; the name of the end. » Il joue également de l'ambivalence du surnom de Bouddha qui lui est attribué : « Oh ! Heureuse ambiguïté de la translitération ! le mot ourdou 'bouddha', qui signifie 'vieil homme', se prononce avec des *d* durs et explosifs. Mais il y a aussi 'bouddha' avec des *d* doux, 'qui-a-atteint-l'illumination-sous-l'arbre-bodhi'… » (*Ibid.*, p. 509-510. *MC*, p. 349 : « O fortunate ambiguity of transliteration! The Urdu word 'buddha', meaning old man, is pronounced with the Ds hard and plosive. But there is also 'Buddha', with soft-tongued Ds, meaning he-who-achieved enlightenment-under-the-bodhi-tree… »)

[109] *Ibid.*, p. 197-199. *MC*, p. 135 : « the freezing of all his assets », « The bastards have shoved my balls in an ice-bucket! », « I thought you were just talking dirty but it's true! So cold, Allah, so cooold, like little round cubes of ice! »

[110] On le trouve dans l'exégèse de al-Tabarî notamment.

[111] Dans l'Islam, cet épisode est désigné sous le terme *garaniq*.

Moor's last Sigh, il donne comme exemple les noms des administrateurs des usines de la famille Zogoyby : Elaichipillai Kalonjee, Mr. V.S. Mirchandalchini, and Mr. Karipattam Tejpattam :

> « Tout lecteur familier des épices indiennes saisira facilement l'humour dans les noms des dirigeants de l'usine qui renvoient à des épices populaires comme la cardamone (elaichi), le piment rouge (mirch), la cannelle (dalchini), les feuilles de laurier (tejpatta) ainsi qu'à des épices moins connues, parfois spécifiques à certaines régions telles que le karipatta et le kalonjee. En revanche il est plus difficile de saisir les parfums régionaux ajoutés à ces 'noms', qui sont sanskritisés pour avoir l'air pompeux et officiels : ainsi, le 'pattam' dans le dernier nom signale que ce gentleman est un Indien du Sud, tandis que le 'pillai' et le 'kalonjje' ont définitivement des connotations parsies. »[112]

Rushdie est un traducteur « peu fiable », qui sélectionne, qui oublie. Mais qui aussi ouvre ses traductions à des significations peu orthodoxes, comme en témoigne son goût pour les jeux de mots interlinguistiques.[113]

À l'instar de beaucoup d'auteurs écrivant en contexte multilingue, Rushdie est par ailleurs très sensible aux idiolectes et aux tics de langage. Ainsi Bishnupriya Ghosh note que la prononciation particulière d'Aurora dans *The Moor's last Sigh* (qui ajoute à de nombreux verbes le suffixe « ofy » – *washofy*, *chokeofy*, *shutofy*, etc.) est typique du parler des chrétiens et des Anglo-Indiens de la région de Goa.[114] Dans *Fury*, le langage affecté de ceux qui se veulent proches des milieux que fréquentent les célébrités (politiques, artistiques ou autres, la « jet-set » new-yorkaise) est largement stigmatisé. Aux langues officielles, nationales, maternelles s'ajoutent les langues personnelles, produits de toutes les rencontres, lieux où s'inscrit la complexité des individus.

---

[112] Bishnupryia Ghosh, « An Invitation to Indian Postmodernity: Rushdie's English Vernacular as Situated Cultural Hybridity », in Keith Booker (dir.), *Critical Essays on Salman Rushdie*, *op. cit.*, p. 140 : « Any reader familiar with Indian spices will easily catch the silliness in naming the spice factory officers after popular spices such as cardamom (elaichi), red chili pepper (mirch), cinnamon (dalchini), and bay leaves (tejpatta) and lesser-known, sometimes region-specific spices such as karipatta and kalonjee. But more difficult to catch is the regional flavors added to these 'names', Sanskritized to sound pompous or officious : the 'pattam' in the last name, for instance, marks this gentleman as a South Indian, while the 'pillai' and 'kalonjee' have definite Parsi connotations. » Ma traduction.

[113] Florence Cabaret cite cet exemple tiré de *The Ground beneath her Feet* : « En vérité, j'ai grandi en croyant que l'art déco était le style de Bombay, une invention locale, dont le nom dérivait probablement de l'impératif du verbe 'voir'. *Art dekho*. Voyez l'art. » Salman Rushdie, *La terre sous ses pieds*, *op. cit.*, p. 80. *The Ground beneath her Feet*, *op. cit.*, p. 78 : « I actually grew up believing Art Deco to be the 'Bombay Style', a local invention, its name derived, in all probability, from the imperative of the verb 'to see'. *Art dekho*. Lo and behold art. » (En italiques dans le texte.)

[114] Bishnupryia Ghosh, « An Invitation to Indian Postmodernity: Rushdie's English Vernacular as Situated Cultural Hybridity », in Keith Booker (dir.), *Critical Essays on Salman Rushdie*, *op. cit.*, p. 139.

Plus qu'un « homme traduit », Rushdie est un homme habitant la traduction, ses romans ne sont jamais le terme d'une traduction achevée, mais le laboratoire où elle s'effectue, toujours imparfaite, souvent fantasque.

1.1.4. Arundhati Roy : entre la langue de la norme et le monde, un mince espace de liberté

Les deux héros de *The God of Small Things*, Estha et Rahel, issus d'une famille aisée, sont élevés de manière bilingue, en anglais et en malayalam. Baby Kochamma leur enseigne l'anglais et Chacko évoque brièvement « Aleyamma, qui leur donnait des leçons de malayalam »[115]. Pour autant, leur rapport à l'anglais reste distancié, les jumeaux considérant qu'il s'agit d'une langue « illogique », jusqu'à l'épisode des « boutons de manchette » :

> « Quand les jumeaux demandèrent à quoi servaient les boutons de manchette et s'entendirent répondre par Ammu, que c'était pour 'boutonner les manches', pareille logique linguistique, dans ce qui jusqu'ici leur avait paru être une langue illogique, les réjouit au plus haut point. *Bouton* + *manchette* = *bouton de manchette*. Seules la rigueur et la logique des mathématiques pouvaient prétendre rivaliser avec un tel phénomène. 'Boutons de manchette' leur procura une satisfaction sans mélange (même si celle-ci était quelque peu exagérée), et ils en conçurent une réelle affection pour la langue anglaise. »[116]

En dépit des tentatives de leur entourage de leur faire intégrer le caractère normatif et indiscutable de la langue anglaise, les jumeaux, à l'âge de sept ans, y ont un rapport essentiellement ludique et libéré de toute inhibition. Cela est peut-être dû au sentiment général d'un décalage entre les mots et ce qu'ils désignent. En effet, de nombreux épisodes témoignent d'une rupture entre langage et réalité. Ainsi, lorsqu'Ammu et les jumeaux vont au commissariat de police, ils peuvent lire sur un tableau :

> « **P**olitesse
> **O**béissance
> **L**oyauté
> **I**ntelligence
> **C**ourtoisie
> **E**fficacité »[117]

[115] Arundhati Roy, *Le dieu des petits riens*, *op. cit.*, p. 84. *The God of Small Things*, *op. cit.*, p. 54 : « Aleyamma Teacher, who gave them Malayalam lessons. »
[116] *Ibid.*, p. 81. *GST*, p. 51 : « When the twins asked what cuff-links were for – 'To link cuffs together', Ammu told them – they were thrilled by this morsel of logic in what had so far seemed an illogical language. *Cuff* + *link* = *Cuff-link*. This, to them, rivalled the precision and logic of mathematics. *Cuff-links* gave them an inordinate (if exaggerated) satisfaction, and a real affection for the English language. » En italiques dans le texte.
[117] *Ibid.*, p. 24. *GST*, p. 8 : « Politeness / Obedience / Loyalty / Intelligence / Courtesy / Efficiency »

Termes qui sont tous contredits par l'attitude du policier auquel ils ont affaire (et qui d'ailleurs s'exprime « dans une langue fruste, le dialecte de Kottayam, dérivé du malayalam », alors que les termes sur le tableau sont en anglais). Souvent les adultes recourent à des expressions toutes faites ou des proverbes qu'ils imposent comme des vérités incontestables sous le prétexte de leur rigidité.[118] Plus frappant encore est le contraste entre le respect des adultes pour les dictionnaires (qui deviennent de véritables instruments de domination) et le peu de pertinence de leurs définitions abstraites. Un jour où Ammu dit que Pappachi était un « incurable C-CP britannique, abréviation de *chhi-chhi poach*, qui en hindi signifie 'lèche-cul' »[119], Chacko tente de rendre la chose plus claire en précisant que Pappachi était un anglophile et envoie les enfants chercher le mot « anglophile » dans le dictionnaire. Loin de lever l'obscurité, cette recherche ne débouche que sur l'absurde. Trouvant dans le dictionnaire la définition « Personne bien disposée à l'égard des Anglais », ils doivent chercher « disposer » et trouvent quatre définitions peu éclairantes. Chacko à partir de l'une d'elle explique à propos de Pappachi que « son esprit avait été *mis dans un état* qui lui faisait aimer les Anglais. »[120] On se demande si cela est plus clair que le *chhi-chhi poach* hindi…

[118] Émilienne Baneth-Nouailhetas cite un exemple révélateur. Alors que les intouchables devenus communistes demandent à ne plus être appelés par les termes qui les désignent comme hors-caste (*Paravan*, *Pulayan* ou *Parayan*), les membres des castes dominantes répliquent, citant (approximativement) Shakespeare : « *A Rose by any other name…* ». Dans *Romeo and Juliet*, le texte est : « What is a name ? that which we call a rose / by any other word would smell as sweet » (« Qu'est-ce qu'un nom? Ce que nous appelons une rose, sous n'importe quel autre nom, sentirait aussi bon. » Ma traduction). En y faisant référence, les hommes des castes supérieures veulent dire que changer de nom ne changera pas la nature des intouchables qui demeureront des inférieurs. Mais comme le note Émilienne Baneth-Nouailhetas : « Mais les ricanants membres du club n'admettent pas ou ne reconnaissent pas le fait que la nature d''intouchable' est précisément une construction linguistique complètement idéologique : la nature d'intouchable est en réalité entièrement contenu dans le nom, et n'a rien d'une essence. Abandonnez le nom, abandonnez les symboles, les signes de la nature d'intouchable – la ségrégation, la discrimination, la stigmatisation – et la nature d'intouchable disparaît d'elle-même. » (Émilienne Baneth-Nouailhetas, *The God of Small Things, Arundhati Roy*, *op. cit.*, p. 37 : « But the sniggering clubbers do not acknowledge or recognize the fact that 'untouchability' is precisely a completely ideological, linguistic construction: untouchability is, in fact, entirely in the name, and has nothing to do with essence. Do away with the name, do away with the trappings, the signs of untouchability – segregation, discrimination, nomination – and untouchability itself vanishes. Therefore the Shakespearean text is enrolled in an argument that runs completely opposite to its meaning, for purely symbolic, iconic reasons, ass a blazon of Englishness, and in consequence, of power… » Ma traduction.)

[119] Arundhati Roy, *Le dieu des petits riens*, *op. cit.*, p. 81. *The God of Small Things*, *op. cit.*, p. 51 : « incurable British CCP, which was short for *chhi-chhi poach* and in Hindi meant shit-wiper. » En italiques dans le texte.

[120] *Ibid.*, p. 82. *GST*, p. 52 : « Pappachi's mind had been *brought into a state* which made him like the English. » En italiques dans le texte.

Une autre fois, Rahel est punie dans le pensionnat où elle a été envoyée après la mort de sa mère et doit chercher dans le dictionnaire le mot « dépravation ». Rahel s'exécute :

> « '*Qualité ou condition d'être dépravé ou corrompu*' lut Rahel, avec derrière elle, une rangée de bonnes sœurs à la bouche pincée et, devant, une marée d'écolières ricanantes. '*État perverti ; perversion morale ; Corruption innée de la nature humaine en raison du pêché originel ; Les élus comme les non-élus viennent au monde dans un état de d- et d'ignorance de Dieu, et, laissés à eux-mêmes, sont condamnés au péché. J.H. Blunt.*' »[121]

Le fait que Rahel lise « dans un état de d- » (abréviation caractéristique des définitions de dictionnaire qui ne reprennent pas toujours complètement le terme à définir dans leurs exemples) ou qu'elle lise le nom de l'auteur de l'article montre le peu de compréhension qu'elle a de sa lecture. On voit bien que les dictionnaires ont peu de chance d'aider les enfants à se repérer. L'explication rend seulement les choses plus opaques et plus abstraites. Il est sans doute possible d'affirmer que la langue normée, abstraite, est l'un des attributs de Grand Dieu. Les jumeaux (les enfants de manière générale) et l'auteure tentent d'y aménager un espace pour Petit Dieu.

L'hybridité de la langue de *The God of Small Things* tient à divers éléments. Tout d'abord, comme la plupart des auteurs écrivant entre deux langues, Arundhati Roy intègre des termes de la langue première, ici le mayalayam.[122] Certains sont repris en traduction ou en périphrase dans les lignes qui suivent[123] ou sont compréhensibles grâce au contexte, d'autres demeurent relativement opaques. Parfois, même ceux qui sont expliqués ne le sont pas à la première occurrence.[124] Il arrive aussi qu'un terme expliqué dans un contexte anodin réapparaisse plus loin sans explication, la distance entre les deux occurrences risquant de gêner la connexion. Le lecteur idéal de Roy doit être un lecteur

---

[121] *Ibid.*, p. 35. *GST*, p. 16 : « '*The quality or condition of being depraved or corrupt*,' Rahel read, with a row of stern-mouthed nuns seated behind her and a sea of sniggering schoolgirls faces in front. '*Perverted quality: Moral perversion; the innate corruption of human nature due to original sin; Both the elect and the non-elect come into the world in a state of total d. and alienation from God, and can, of themselves do nothing but sin. J.H. Blunt.*'» En italiques dans le texte.

[122] Par exemple (les n° de pages sont ceux de la version originale) : « veshya » (prostituée), p. 8 ; « mol » (petite fille) , p. 6; « kochamma » (terme de respect pour une femme) , p. 2 ; « chachen » (père), p. 37. On relève aussi des pérégrinismes, des termes d'origine hindie utilisés dans toute l'Inde : « mundu » (vêtement masculin) , p. 14 ; « baba » (papa), p. 31.

[123] Par exemple : « '*Inquilab Zindabad ! Thozhilali Ekta Zindabad*'. 'Long Live the Revolution !' they shouted. 'Workers of the World Unite !' » *Le dieu des petits riens*, *op. cit.*, p. 100. *The God of Small Things*, *op. cit.*, p. 66. Les phrases en malayalam sont traduites par « Vive la Révolution ! Travailleurs de tous les pays, unissez-vous ! »

[124] Ainsi, dès les premières pages, la narratrice évoque « Sophie Mol », alors que l'on n'apprendra que quelques pages plus loin que « Mol » signifie « petite fille ».

scrupuleux et attentif. De nombreuses erreurs sont d'ailleurs commises dans les articles de presse et même parfois dans les articles critiques, notamment à propos des termes « Mol » (petite fille) et « kochamma » (terme de respect pour une femme) qui sont régulièrement pris pour des noms de famille (entraînant ainsi des confusions assez importantes puisque que Margaret et Baby sont toutes deux appelées « Kochamma » sans avoir aucun lien de parenté).[125] Tout n'est pas traduit et certaines phrases, dont le message général demeure toutefois compréhensible, recèlent des opacités :

> « Rahel et Estha ne pouvaient pas l'appeler Chachen parce que s'ils le faisaient, il les appelait Chedan et Chedhuti. S'ils l'appelaient Ammaven, il les appelait Appoi et Ammai. S'ils l'appelaient tonton, il les appelait tata, ce qui était plutôt embarrassant en public. »[126]

Il convient de noter que cet emploi du malayalam dans l'anglais est certes un procédé assez « typique » des littératures postcoloniales, mais s'inscrit également dans une tradition propre à la littérature en malayalam. Il existe en effet dans cette langue, un genre appelé *manipravalam* qui mélange le malayalam et le sanscrit.[127] À plusieurs reprises dans le roman, Roy met en scène des situations dans lesquelles l'anglais et le malayalam finissent par se ressembler. Ainsi, lorsque Latha récite le poème de Walter Scott, *Lochivar*, Chacko croit d'abord qu'il s'agit d'une traduction en malayalam, tant le débit et la prononciation de la jeune fille altèrent le texte original : « Voici que le jeunelo Chinvarrive du couchant, / Sondes trier n'a passon pareil dans toule pays ; / Hors safi délépée, il n'apas d'armeau côté ; / Seul dans la plainil chevauchim pa vide. »[128] Par ailleurs, le mayalayam (qui a un alphabet spécifique), pour pouvoir être transcrit avec les moyens de l'informatique, est parfois adapté à partir de l'alphabet occidental. Les majuscules sont utilisées à l'intérieur d'un mot pour signifier des sons particuliers.

---

[125] Même la quatrième de couverture de la traduction française inclut une telle erreur, puisqu'elle parle de « Rahel et Estha Kochamma ». Cela dit, il est probable que la personne qui l'a rédigée n'a lu que très superficiellement le roman, puisque le texte comprend deux autres erreurs (mineures, certes, mais sur une quinzaine de lignes…) : on nous dit que les jumeaux ont huit ans, alors qu'ils en ont sept et que leur mère a été abandonnée par son mari, alors que c'est elle qui a voulu le divorce.

[126] Arundhati Roy, *The God of Small Things*, op. cit., p. 37 : « Rahel and Estha couldn't call him Chachen because when they did, he called them Chetan and Chedhuti. If they called him Ammaven he called them Apoi and Ammai. If they called him Uncle he called them Aunty, which was embarrassing in public. » Ma traduction. Celle de Claude Demanuelli supprime toute une partie de la phrase, probablement pour éviter l'accumulation de termes en malayalam.

[127] Merci à Geetha Ganapathy-Doré pour cette information.

[128] Arundhati Roy, *Le dieu des petits riens*, *op. cit*., p. 356. *The God of Small Things*, *op. cit.*, p. 271 : « O, young Lochin varhas scum out of the vest / Through wall the vide Border his teed was the bes ; /Tand savissgood broadsod heweapon sadnun, / Nhe rod all unarmed, and he rod all lalone.»

L'aspect du texte sur la page est alors marqué par les contrastes entre minuscules et majuscules. On pourrait faire l'hypothèse qu'Arundhati Roy a été influencée par l'apparence de ces textes. En effet, on trouve dans *The God of Small Things* de nombreuses mises en relief, soit par des majuscules, soit par des italiques : « *RejOice in the Lo-Ord Or-Orlways / And again I say re-jOice*. Their Prer NUN sea ayshun was perfect. »[129] Dans une interview pour le magazine *Salon*[130], l'auteure a admis que l'aspect graphique du texte était très important à ses yeux. Elle met cela sur le compte de sa formation d'architecte, mais l'on pourrait aussi voir là une influence des textes en langues indiennes.[131]

1.2. Coexistence pacifique

1.2.1. Abdourahman Waberi : la langue, nomade

L'écriture de Waberi est marquée par un style particulièrement recherché, un vocabulaire riche qui n'hésite pas à employer des tournures vieillies ou de registre élevé pour les contraster aussitôt avec des mots familiers, voire argotiques.[132] Tous les registres de la langue française sont donc convoqués, mais les textes s'ouvrent aussi à d'autres échos. Dans un entretien, Waberi décrit en ces termes la situation linguistique à Djibouti :

> « Le problème est très simple : à Djibouti, on peut difficilement écrire dans une autre langue que le français. Il peut y avoir une littérature djiboutienne en arabe, il y en a eu dans l'histoire : des poètes de langue arabe, qui étaient souvent des poètes religieux. Mais ni la langue somalie ni l'afar ne sont enseignés à l'école. J'ai donc un rapport éminemment oral avec le somali. Je pourrais à peine écrire une lettre à un ami. Le cas des pays anglophones est différent : les langues nationales étaient enseignées à l'école. Dans les pays de colonisation française, cet enseignement est très récent. Il y a eu quelques tentatives volontaristes dans les années 70 : on parlait de littérature nationale,

[129] *Ibid.*, p. 154. Ce passage n'étant pas cité pour son sens, mais pour son aspect graphique, je le laisse en langue originale. La traduction de Claude Demanuelli ne rend cet aspect que très partiellement. *Le dieu des petits riens*, *op. cit.*, p. 210 : « Rééé-jouis-toi dans le Sei-gneur / Encore, Rééé-jouis-toi. / Leur Prrô-non-si-Â-scions était parfaite. » On peut également relever p. 177 : « '*Aiyyo kashtam*', Velutha said. 'Would I ever do that? *You* tell me, would Velutha *ever* do that? It must've been my Long-lost Twin brother.' » La traduction française renonce là encore en grande partie aux italiques.

[130] Reena Jana, « Winds, Rivers and Rain. », interview pour la revue en ligne *Salon*, 30 septembre 1997. Consultable en ligne : http://www.salon.com/sept97/00roy.html (dernière consultation : 27 janvier 2010).

[131] Geetha Ganapathy-Doré note aussi chez certains auteurs indiens l'importance de la typographie comme moyen de témoigner d'un rapport autre au texte. Voir « L'empreinte ethnique dans la littérature indo-anglaise », *Les Cahiers du Sahib*, n° 1, 1er trimestre 1993, p. 71-72.

[132] Abdourahman Waberi, *Balbala*, *op. cit.*, p. 32 : « les voyageurs clandestins en savent quelque chose quand ils n'ont pas l'heur de tomber sur un commandant un brin charitable. Il paraît que tu voulais te faire des couilles en or en Afrique. Tu es parti démuni, délirant et mourant. » ou p. 35 : « je redoute la sarabande du ventilateur qui n'a de cesse de me faire éclater le ciboulot »

> d'authenticité, mais il n'y a pas en Afrique francophone de grande littérature en langue nationale. Je n'en vois aucun exemple. »[133]

Chez l'auteur djiboutien, il ne semble pourtant pas y avoir ce sentiment d'insécurité linguistique si souvent décrit, ce conflit entre les langues, mais plutôt, un peu comme chez Maryse Condé, la conscience que les langues « nomadisent », grappillant ici quelques vocables, laissant là quelques tournures. On n'est peut-être pas loin du bruissement cher à Roland Barthes. Dans *Balbala*, on relève des emprunts au somali, à l'arabe, au latin et à l'anglais. Presque tous les termes non français sont en italiques, la plupart du temps rendus explicites soit par contextualisation, soit par une explication directement dans le corps du texte.[134] Des extraits de poèmes ou de chansons sont également intégrés, toujours aussitôt traduits ou expliqués[135].

Dans *Transit*, l'auteur intègre cette fois un glossaire à la fin du roman. Y sont traduits ou expliqués dix-sept termes dont treize du somali, trois de l'arabe et un du yoruba. Si l'on compare cette liste au vocabulaire étranger utilisé dans *Balbala*, c'est assez peu. En fait un certain nombre de termes ne se trouvent pas dans le glossaire bien qu'ils soient en italiques dans le corps du texte et pas forcément plus explicites que ceux indiqués dans le glossaire.[136] L'auteur semble donc partagé entre un désir de lisibilité et le goût d'un certain mystère. Le recours à des termes non français s'inscrit dans un rapport à la langue marqué par la variété et les mises en contraste.

1.2.2. Maryse Condé : un hétérolinguisme tranquille

Lorsque l'on étudie les littératures antillaises, il est courant d'opposer les auteurs qui, à l'instar de Chamoiseau ou Confiant, travailleraient à la croisée entre créole et français, à ceux qui resteraient, de manière plus traditionnelle, attachés à la langue française. Maryse Condé est souvent considérée comme appartenant à la seconde catégorie et il est assez rare que l'on s'intéresse à la langue qu'elle

---

[133] Abdourahman Waberi, entretien avec Dimitris Alexakis, « *Cahier nomade* de Abdourahman Waberi », *Le Matricule des anges*, n° 16, juin-juillet 1996. Consultable en ligne : http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=5826 (dernière consultation : 25 janvier 2010).

[134] Par exemple, p. 30 : « la justice traditionnelle, le *Xeer* » ; p. 53 : « *Ityopiya Täqdem* ! L'Éthiopie d'abord »

[135] Abdourahman Waberi, *Balbala*, *op. cit.*, p. 98 : « Mais comme dit le proverbe en vigueur sous nos cieux : « *Caddo lagatago cadho Alley leedehay* », à pervertir la tradition, on s'attire le courroux de Dieu. » ; voir également p. 112, l'extrait de l'hymne national de Djibouti.

[136] Par exemple, p. 114 : « De *khamsin* en mousson, c'était le va et vient »

écrit, sauf éventuellement pour lui reprocher de ne pas la « malmener » un peu plus… Quand on sait que *Traversée de la mangrove* et *Solibo Magnifique* sont le résultat d'une conversation entre les deux auteurs au cours de laquelle ils se seraient posé le défi réciproque d'écrire un authentique roman antillais,[137] on mesure effectivement l'écart entre les visions du rapport à la langue. Pourtant, si l'écriture condéenne est loin de créer un « *third code* », une *interlangue*, elle est profondément marquée par l'hétérolinguisme. L'auteure a affirmé à plusieurs reprises n'écrire ni en français, ni en créole mais « en Condé ».[138] Au-delà de la provocation évidente, il convient de s'interroger sur la façon dont l'écrivaine guadeloupéenne met en scène les tensions linguistiques dans ses œuvres. Tout d'abord, on peut remarquer que l'auteure a parfaitement conscience du débat linguistique dans lequel tout auteur antillais doit se positionner. Ainsi, dans *Traversée de la mangrove*, elle met en évidence le caractère stérilisant des pressions que subit l'écrivain antillais. Lucien Evariste ne parvient pas à écrire parce qu'il reste prisonnier des débats sur le choix de la langue et du sujet de l'écriture. D'un côté ses amis lui enjoignent absolument d'écrire en créole, « sa langue maternelle », de l'autre il se souvient que : « à l'âge de six ans, [il] avait reçu de ses parents une paire de calottes pour avoir prononcé à haute voix la seule expression créole qu'il connaissait : 'A pa jé !' [C'est sérieux !] »[139] Quelle est la langue maternelle ? Celle de la terre natale ou celle des parents ? Et cela doit-il être le critère du choix ? À la mort de Francis Sancher, Lucien parvient enfin à échapper à ce dilemme étouffant :

> « Il lui faudrait refuser le vertige des idées reçues. Regarder dans les yeux de dangereuses vérités. Déplaire. Choquer. Et pour écrire ce livre-là, ne lui faudrait-il pas suivre son héros à la trace ? Relever les empreintes qu'il avait laissées dans les chemins ? Mettre ses pas dans les siens ? Europe. Amérique. Afrique. Francis Sancher avait parcouru tous ces pays. Alors ne devrait-il pas en faire autant ? Oui, lui aussi il quitterait cette île étroite pour respirer l'odeur d'autres hommes et d'autres terres. […] Il se vit édité par une grande maison de la Rive Gauche, salué par la presse parisienne, mais affrontant la critique locale :
> — Lucien Evariste, ce roman-là est-il bien guadeloupéen ?
> — Il est écrit en français. Quel français ? As-tu pensé en l'écrivant à la langue de ta mère, le créole ?

[137] Propos tenus par Maryse Condé lors de la lecture/discussion « Literarische Vision des Black Atlantic » à la Haus der Kulturen der Welt à Berlin le 12 novembre 2004 dans le cadre du festival Black Atlantic.
[138] Voir par exemple « La race n'est pas primordiale », dialogue entre Elisabeth Nunez et Maryse Condé, 29 avril 2002. Consultable en ligne : http://grioo.com/info2.html (dernière consultation : 25 janvier 2010).
[139] Maryse Condé, *Traversée de la mangrove*, *op. cit.*, p. 218. L'explication « C'est sérieux » est en fait donnée dans une note en bas de page.

> — As-tu comme le talentueux Martiniquais Patrick Chamoiseau, déconstruit le français-français ?
> Ah, il saurait bien leur répondre, les pourfendre ! »[140]

Si le portrait de Lucien Évariste est teinté de moquerie, ses difficultés à écrire apparaissent bien typiques de celles de l'écrivain antillais. On reconnaît dans l'injonction à l'authenticité l'une des grandes problématiques de ces littératures et le débat entre écrire en français et écrire en créole est encore vivace aujourd'hui. Quant à la question de la déconstruction du français et la référence à Chamoiseau, elles s'intègrent bien sûr dans des débats très actuels et très réels. Maryse Condé, qui reconnaît que le créole n'est pas sa langue maternelle[141], se sent certainement proche du malaise d'Évariste. Par ailleurs, les voyages que le personnage envisage comme nécessaires à son écriture, l'Europe, l'Afrique, l'Amérique, sont aussi ceux que l'auteure a effectués dans sa vie. Pour elle, l'écriture antillaise semble devoir passer par le détour, par la fuite de l'étroitesse de l'île, ou du moins par la fuite des débats stérilisants et oppressants qui y règnent. Par ce type de commentaires métafictionnels[142], Maryse Condé signale son refus de se soumettre à aucun dictat. Son français ne renonce pas tout à fait au créole et on pourrait relever de nombreuses incursions de cette langue (qui n'est pas la langue maternelle de l'auteure) dans les récits. Dans *Traversée de la mangrove*, des comptines sont ainsi régulièrement intégrées, parfois des expressions. Pourtant, Maryse Condé refuse la voie empruntée par Chamoiseau et persiste à traduire en note ou dans des lexiques la quasi-totalité du vocabulaire créole. Son évolution est même inverse à celle de Chamoiseau, comme en témoigne la préface à la réédition retravaillée de *Heremakhonon* :

> « J'ai résisté à la tentation de remanier complètement *Heremakhonon* car ma conception de l'écriture et de la structure romanesques a sensiblement évolué. […] En de nombreux endroits, il serait bon d'aider le lecteur par des notes en bas de page. Je m'y suis refusée, respectant l'opacité première du texte. »[143]

[140] *Ibid.*, p. 227-228.
[141] Françoise Lionnet cite une interview dans laquelle Maryse Condé reconnaît : « les comptines qui m'ont bercée étaient chantées en français métropolitain […] tandis que je subissais la contrainte des conjugaisons verbales françaises » (« lullabies that rocked me to sleep were sung in metropolitan french […] while my neck was strait-jacketed by French verbal conjugations »), in *Postcolonial Representations*, *op. cit.*, p. 33. Ma traduction.
[142] On en trouve bien d'autres dans son œuvre. Voir notamment *Célanire cou-coupé* et *La Belle Créole*.
[143] Maryse Condé, « Avant-propos », *En attendant le bonheur (Heremakhonon)*, *op. cit.*, p. 11.

Si l'on considère l'ensemble de l'œuvre de Maryse Condé, on s'aperçoit qu'elle n'est pas prisonnière d'un entre-deux-langues meurtrier, mais qu'elle navigue au contraire dans un espace où les langues peuvent coexister sans avoir forcément à combattre.

Il apparaît d'autre part qu'aucune règle ne semble posée une fois pour toutes. Le créole est quasiment absent de ses romans africains (*Ségou*, *Une saison à Rihata* et *En attendant le bonheur (Heremakhonon)*), ce qui s'explique par le sujet choisi. Les quelques exceptions sont dues à l'origine du personnage principal (notamment Véronica dans *En attendant le bonheur (Heremakhonon)*). En revanche, on relève des emprunts au bambara (*Ségou*), au ngurka (*Une saison à Rihata*), au malinké (*En attendant le bonheur (Heremakhonon)*). Dans *Les derniers rois mages* on peut aussi identifier quelques mots d'ashanti. Si dans *En attendant le bonheur (Heremakhonon)*, les mots étrangers ne sont pas traduits, au point d'en rester parfois obscurs pour le lecteur uniquement francophone[144], dans *Ségou*, des notes de bas de page explicitent les termes étrangers, dans *Une saison à Rihata*, ils sont plutôt expliqués directement dans le texte[145]. Dans *Moi, Tituba sorcière… noire de Salem*, on relève des emprunts au créole, presque toujours traduits dans les notes de bas de page.[146] Il y a toutefois quelques exceptions, ainsi la chanson qu'Abena chantait à Tituba quand elle était petite est transcrite en français (elle était probablement chantée en créole), mais contient encore deux mots créoles non expliqués : « Là-haut dans les bois, / il y a un ajoupa / Personne ne sait ce qui est là-dedans / personne ne sait qui l'habite. C'est un zombie calenda / Qui aime bien les cochons gras… »[147]

Parfois on a l'impression d'avoir affaire à des traductions de traductions. Ainsi l'expression « mouton sans cornes », probablement une traduction littérale du créole, est-elle expliquée en note, elle signifie « un homme ».[148] Des mots ou des phrases en anglais apparaissent également régulièrement – parfois traduits, mais pas systématiquement, et l'on peut même relever quelques occurrences

[144] Par exemple : « Il faut que les rabs quittent mon esprit et retournent à la pointe de Sangomar. Pour moi quel *ndöp* ? » (p. 55) En italiques dans le texte.
[145] Par exemple : « elle était la seule que les femmes au marché, les commerçants de l'avenue Patrice-Lumumba, les petits vendeurs de dattes et d'arachides appelaient 'Semela', mot ngurka qui signifie 'Celle-qui-vient-d'ailleurs'. » (p. 12)
[146] Par exemple « canari » traduit par « marmite en terre », p. 37 ; « *gangrek* » traduit par « savants », p. 223. On note que dans ce cas la traduction a aussi un certain pouvoir opacifiant dans la mesure où elle dissimule ce que le créole laisse encore deviner, la référence aux « grands Grecs ».
[147] Maryse Condé, *Moi, Tituba sorcière… noire de Salem*, *op. cit.*, p. 248.
[148] *Ibid*., p. 216.

d'hébreu, cette fois non traduites[149]. Certaines expressions traduites permettent de laisser deviner la présence d'autres langues. Ainsi, John Indien raconte à Tituba avoir rencontré deux Indiens (d'Amérique) qui lui ont décrit comment « les Blancs ont décimé leurs troupeaux et ont répandu parmi eux 'l'eau de feu' qui en peu de temps conduit l'homme à sa tombe. »[150] Kathleen Gyssels[151] étudie par ailleurs l'incongruité du terme « *hodoo* » à travers lequel se garde la trace de l'histoire de Tituba.[152] D'après elle, non seulement le vaudou n'est pas pratiqué à la Barbade d'où est originaire Tituba, mais de toute façon le terme *hodoo* n'est qu'une déformation (de *vodoo*, *vodun*, *vodou*, *vaudou* ou *vaudoo*). Ce flottement linguistique renforcé par le caractère incertain de « ça et là » dans le commentaire de Tituba serait une manière d'accuser les colons, gardiens du pouvoir sur la langue, d'imprécision et de manque de rigueur dans leur rapport aux langues et aux cultures autres. Dans *La vie scélérate*, on trouve des emprunts au créole et à l'anglais (américain ou de Jamaïque), traduits assez systématiquement dans les notes en bas de page. Dans *Traversée de la mangrove*, les emprunts au créole (parfois au créole haïtien[153]) ou au français créolisé sont assez nombreux (après tout c'est le « roman antillais » de Maryse Condé) et presque toujours traduits en note. On relève toutefois là encore quelques exceptions, tel « au pipirite chantant » qui était pourtant expliqué dans *Moi, Tituba*. En revanche, des emprunts à l'espagnol (*curandero*), à l'anglais (« *By appointment to Her Majesty Queen Elizabeth II…* »), au latin (*spathoglottis plicata*, d'ailleurs une expression hybride puisqu'elle comporte une racine grecque) ne sont pas traduits.[154] Avec *La migration des cœurs*, la formule change : les mots, expressions, chansons ou proverbes espagnols ou créoles ne sont jamais traduits ni rendus particulièrement

[149] Par exemple : « Il avait pris la route d'Israël, la prière à la bouche : 'Sh'ma Yisrael : Adonai Elohenu Adoni Ehad !' » (*Ibid.*, p. 211)
[150] *Ibid.*, p. 78.
[151] Kathleen Gyssels, « L'intraduisibilité de Tituba Indien, sujet interculturel », *Mots Pluriels*, n° 23, mars 2003. Consultable en ligne : http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP2303kg.html (dernière consultation : 25 janvier 2010).
[152] Maryse Condé, *Moi, Tituba sorcière… noire de Salem*, *op. cit.*, p. 173 : « On mentionnerait ça et là 'une esclave originaire des Antilles et pratiquant vraisemblablement le 'hodoo''. On ne se soucierait ni de mon âge ni de ma personnalité. »
[153] Maryse Condé, *Traversée de la mangrove*, *op. cit.*, p. 199 : « la majorité des coupeurs étaient des Haïtiens comme lui et les exclamations s'entrecroisaient 'Ou sé moun Jacmel tou ?' »
[154] *Ibid.*, p. 44, 87, 122, 121. Dans *La colonie du nouveau monde*, on relève des mots et expressions anglais (*dreadlocks* expliqué en note de bas de page, p. 17 mais « *You secret, black and midnight hags* », p. 226 non traduit), espagnols – assez nombreux, l'intrigue se déroule en Colombie – (« *La Colonia del nuevo mundo* », p. 16 ou « *El loco* », p. 28, traduits directement dans le corps du texte ; *mochilas*, p. 29, en italiques mais non traduit, etc.), créoles (*dombwés*, *gwo-ka*, p. 46, non traduits et exceptionnellement non mis en italiques, mais on relève aussi : « *fanm tombé pa janmin dézespéré* », p. 53, traduit en note de bas de page) et allemands (« *einsatzgruppen*, p. 194, non traduit).

explicites par le contexte. Dans *Desirada*, le créole et le français créolisé ne sont même plus mis en italiques – là encore à quelques exceptions près – (les italiques étaient encore de mise dans *La migration des cœurs*). L'anglais et l'espagnol ne sont pas traduits mais sont presque toujours en italiques. À la fin de *Célanire cou-coupé*, Maryse Condé propose un lexique en trois parties : « mots africains », « mots et expressions créoles », « mots espagnols ». Les expressions en anglais sont généralement en italiques et non traduites. Dans *La Belle Créole*, le lexique a disparu (il se justifiait peut-être dans *Célanire cou-coupé* par la multiplicité des lieux de l'action), les expressions créoles, relativement nombreuses, ne sont ni traduites ni mises en italiques (parfois entre guillemets). L'anglais, toujours présent – non pas tant pour témoigner de la rencontre avec des personnages anglophones que de l'imprégnation de la langue française par l'anglais[155] – n'est pas traduit mais mis en italiques. Boris, le poète militant qui écrit aussi bien en français qu'en créole (et s'en explique à plusieurs reprises), n'hésite pas à citer les poèmes de ses maîtres, Shakespeare et Neruda en langue originale. L'auteure ne juge pas nécessaire de fournir de traduction, mais précise qu'en anglais, comme en espagnol Boris a « un accent peut-être discutable ».[156] Enfin dans *Histoire de la femme cannibale*, ni lexique, ni notes de bas de page et une multitude de langues convoquées : créole guadeloupéen (« *Zouk-la, sé sel médikamen nou ni* », p. 89), créole haïtien (« *Ayiti péyi mwen* » p 264), anglais (« *Britannia, rule the waves* », p. 37), espagnol (« *tlacuilos* », p. 43 ; « *botánica* », p 86), swahili (« *Nkosi Sikelei Afrika* », p 235), afrikaans (« *Buyani, buyani* » p. 267), latin (« *Nos timemus diem judicii / quia mali et nobis conscii* », p. 211 non traduit ni expliqué), italien (surtout des expressions liées à la musique et compréhensibles pour un lecteur francophone : « *Allegro ma non troppo* », p. 127 ; « *a cappella* », p. 239). Là non plus, pas de principe rigide : souvent les termes étrangers sont en italiques, mais pas systématiquement. Les termes anglais passés dans l'usage courant ne le sont pas (« Drag queen » p. 17), certaines expressions créoles non plus (« Féwòz a zabocat. Soup Zabitan. Bélanjè au gwatin. Dombwés é pwa. Blaff. », p. 54). Pour les expressions créoles un peu longues, une explication en français suit souvent, intégrée au récit (« *Sak vid pa ka kienn doubout* ». En clair, ceux qui ont le ventre vide ne se soucient que de le remplir. » p 43). Le latin en revanche n'est jamais traduit. Mais c'est sans doute le rapport à l'anglais

[155] Par exemple : « au milieu d'un chœur de *Happy Birthday to You* », p. 28. En italiques dans le texte.
[156] Maryse Condé, *La Belle Créole*, *op. cit.*, p. 35.

(important dans tous les romans d'ailleurs) qui est le plus intéressant. Non seulement des extraits de poèmes ou de chansons peuvent être cités sans traduction, non seulement des phrases entières (pas dans les dialogues, plus souvent dans les monologues intérieurs) peuvent être en anglais, mais il arrive aussi régulièrement que la narratrice intègre dans ses phrases en français des mots anglais témoignant des emprunts de plus en plus nombreux à la langue de la globalisation. On relève par exemple : « pas assez *glamorous* », p.126 ; « à face de *most wanted men* », p. 122 ; « Il était mal adapté au *guadeloupean way of life* », p. 171 ; « au bout du lit *king size* », p. 174.

Maryse Condé témoigne dans son écriture des frottements entre les langues multipliés par la mondialisation. Elle tente ainsi de rappeler que toute langue, même le français, intègre sans cesse des mots venus d'ailleurs. Dans son dernier roman, on relève aussi régulièrement des phrases sans italiques et parfaitement compréhensibles pour tout lecteur francophone, mais qui contiennent plusieurs mots d'origine étrangère. Citons par exemple : « il se maquillait et parodiait les acteurs de kabuki dans son fameux one man show » (p. 231). Par ailleurs, l'auteure n'hésite pas à discuter même les expressions antillaises les plus courantes, refusant tout automatisme, tout cliché : « — Quelle peau de velours satin ! En Guadeloupe, on s'extasie plutôt : 'peau de sapotille'. Mais Rose détestait ces clichés créoles et tenait à tout désigner à sa manière. »[157]

En considérant l'ensemble de l'œuvre, on s'aperçoit que l'hétérolinguisme chez Condé est plus riche qu'il n'est souvent dit. L'auteure emprunte une voie très différente de celle prise par Chamoiseau en refusant de s'installer dans un conflit entre deux langues (le créole dominé contre le français dominant), pour envisager la coexistence de multiples langues, qui s'empruntent les unes aux autres, survivent les unes dans les autres et permettent ainsi d'exprimer la complexité des identités d'aujourd'hui. Comment Rosélie, qui a vécu en Guadeloupe, en France, en Afrique de l'Ouest, aux États-Unis et en Afrique du Sud, pourrait-elle parler une langue (quelle qu'elle soit) pure de toutes références à d'autres ? On pourrait par ailleurs avancer que les flottements dans les stratégies de mise en scène des langues témoignent autant des évolutions personnelles de l'auteure (peut-être aussi de ses éditeurs) que d'une incertitude linguistique permanente. Le créole est parfois si familier qu'il ne nécessite plus de traduction ou de mise en relief, parfois il se fait plus lointain et exotique. L'anglais peut être vécu comme une langue

[157] Maryse Condé, *Histoire de la femme cannibale*, *op. cit.*, p. 12-13.

étrangère, mais aussi comme une langue seconde, etc. Ces fluctuations peuvent être celles de l'auteure, mais aussi des personnages. Le rapport entre les langues n'est jamais déterminé, il évolue dans le temps, mais aussi en fonction des personnes, et c'est ce qui permet à Maryse Condé d'affirmer la liberté absolue de l'écrivain en ce domaine.

1.2.3. V.S. Naipaul : une sensibilité aux idiolectes et sociolectes

Dans les Caraïbes anglophones, la langue est également très souvent interrogée. Les auteurs les plus renommés (George Lamming, Samuel Selvon, Earl Lovelace, Derek Walcott ou David Dabydeen) témoignent d'une grande sensibilité aux différentes façons de parler l'anglais, aux sociolectes et aux idiolectes. En plus des différents créoles, l'hindi, le chinois ou l'arabe sont parfois convoqués (surtout à travers des noms propres ou pour renvoyer à des *realia* spécifiques à une culture), mais c'est souvent le « pidgin English » qui sert de terreau à l'imaginaire de la langue. Naipaul, dont la langue est généralement vantée pour sa limpidité, n'hésite pas, lui non plus, à faire résonner dans ses dialogues l'anglais de Trinidad. *Miguel Street*, *The Mystic Masseur* ou *The Suffrage of Elvira*, ses premières œuvres, en fournissent d'abondants exemples.[158] On peut relever certains traits caractéristiques de cet anglais parlé à Trinidad tel qu'il est recréé par Naipaul : redoublement des adjectifs pour marquer l'intensité (« *you and me going to get on good good* »[159]), conjugaisons simplifiées (« *the day go come* »[160] ; « *the boys was going* »[161]), prononciation modifiée (« *pussonal* » pour « *personal* » ; « *fust* » pour « *first* » ; « *buth suttificate* » pour « *birth certificate* »[162]), fréquentes suppressions du verbe ou de l'auxiliaire être (« *Trinidad full of crazy people* »[163] ; « *I know he going to write the*

[158] Par exemple : « 'You want some suit and things ?' 'Is talk I want to talk with you, Baksh.' Baksh tried to look surprised. 'Foam' Harbans said 'go away a lil bit. It have a few things, pussonal, I want to say to your father. » (V.S. Naipaul, *The Suffrage of Elvira*, *op. cit.*, p. 16.) Ce passage pourrait être traduit de la sorte : « ' Tu veux un costume ou quelque chose?' 'C'est parler que je veux parler avec toi, Baksh.' Baksh essaya d'avoir l'air surpris. 'Foam' dit Harbans, éloigne-toi un peu d'ici. Il y a quelques trucs, pe'sonnels, que je veux dire à ton père. » Ma traduction.
[159] V.S. Naipaul, *Le masseur mystique*, *op. cit.*, p. 27. *The Mystic Masseur*, *op. cit.*, p. 14. Dans la version française, les spécificités du langage sont en grande partie effacées, notamment dans cet exemple. Pour cette raison, les remarques sur la langue s'appuient directement sur le texte original.
[160] *Ibid.*, p. 7.
[161] *Ibid.*, p. 15.
[162] V.S. Naipaul, *A House for Mr. Biswas*, *op. cit.*, p. 40.
[163] V.S. Naipaul, *The Mystic Masseur*, *op. cit.*, p. 7.

book »[164]), etc. L'auteur se plaît à rendre aussi les prétentions de certains personnages à parler un anglais plus « pur », plus « élevé ». Ainsi dans *The Suffrage of Elvira*, Lorkhoor, l'ancien élève brillant et le chargé de la propagande pour Preacher, fait-il étalage de sa maîtrise de l'anglais au risque de ne pas être compris par ses concitoyens :

> « 'Bonjour, Mr. Coffee.' Mr Cuffy fronça les sourcils, les rides sur son visage noir noircirent encore. 'Moi pas être quelque chose on boit, monsieur.' Les gens d'Elvira appelait Mr Cuffy 'Cawfee'. Lorkhoor, très à cheval sur la correction, l'appelait 'Coffee'. Mr Cuffy préférait 'Cawfee'. 'Vous avez entendu la dernière?' 'J'ai rien entendu.' dit Mr Cuffy, considérant la botte noire abîmée qu'il tenait dans sa main. 'Propagande, Mr Cawfee. Chantage [blackmail] et exclusion [blackball].' Mr Cuffy regarda Lorkhoor d'un air suspicieux; il pensait qu'on se moquait de sa couleur . '*Obeah*, Mr Cawfee. […] Quoi qu'il en soit cette propagande est pernicieuse.' »[165]

Pour cela, il est détesté par les autres habitants d'Elvira :

> « Ce qui expliquait également le manque de popularité de Lorkhoor était sa stricte détermination à parler un anglais correct en toutes occasions. Il le faisait de manière réfléchie, comme s'il devait d'abord peser et vérifier la grammaire. Quand Lorkhoor s'exprimait ainsi en dehors d'Elvira, les gens essayaient de le faire payer plus cher, le prenant pour un touriste. Parce qu'il parlait un anglais correct, ils pensaient qu'il venait de Bombay. »[166]

Dans *The Mystic Masseur*, la diglossie qui caractérise le Trinidad de l'époque n'est pas vraiment marquée dans la langue de l'auteur, mais signalée par le narrateur. Ganesh, le personnage central de l'histoire, a beaucoup de mal à écrire, non seulement parce que la société dans laquelle il vit n'est pas propice à l'écriture, mais aussi parce qu'il ne parvient pas à dépasser le problème de la langue :

> « Comme beaucoup d'habitants de Trinidad, Ganesh écrivait en anglais, mais il éprouvait des difficultés à parler autre chose que le dialecte, sauf en de très solennelles occasions. Ainsi, tandis que, sous l'impulsion de Street et Smith [les éditeurs], il perfectionnait sa

[164] *Ibid.*, p. 76.
[165] V.S. Naipaul, *The Suffrage of Elvira*, *op. cit.*, p. 71 : « 'Morning, Mr Coffee.' Mr Cuffy frowned, the wrinkles on his black face growing blacker. 'I is not something you does drink, sir.' The people of Elvira called Mr Cuffy 'Cawfee'. Lorkhoor, a stickler for correctness, called him 'Coffee'. Mr Cuffy preferred 'Cawfee'. 'Heard the latest?' 'Ain't hear nothing', Mr Cuffy said, looking down at the ruined black boot in his hand. 'Propaganda, Mr Cawfee. Blackmail and blackball.' Mr Cuffy regarded Lorkhoor suspiciously; he thought his colour was being mocked. '*Obeah*, Mr Cawfee. […] However this propaganda is pernicious.' » Ma traduction. En italiques dans le texte.
[166] *Ibid.*, p. 70 : « Here was another reason for Lorkhoor's unpopularity: his stringent determination to speak correct English at all times. He spoke it in a deliberate way, as though he had to weigh and check the grammar beforehand. When Lorkhoor spoke like that outside Elvira, people tried to overcharge him. They thought him a tourist; because he spoke correct English they thought he came from Bombay. » Ma traduction.

> prose et atteignait à une lourdeur victorienne, il continuait de parler le dialecte de Trinidad bien contre son gré. »[167]

Dans *A House for Mr. Biswas*, les tensions sociales s'expriment notamment au travers des langues employées. Ainsi, alors que Bipti la mère de Mr Biswas vient inscrire son fils à l'école, l'instituteur, qui est un hindou converti au presbytérianisme, méprise les hindous non convertis (comme les Biswas) et s'adressent à eux en « anglais petit-nègre » (« *broken English* ») : « Demain, moi vouloir que tu apportes ton *estait* d'naizance. Compris ? » (« *Tomorrow, I want you to bring your buth certificate. You hear ?* ») [168] Bipti, qui comprend l'anglais mais s'exprime généralement en hindi répète les mots en les déformant encore : « *Buth suttificate* »[169]. Alors qu'elle se rend ensuite avec son fils et sa sœur chez un homme de loi pour faire établir le document, celui-ci, un Indien musulman, s'exaspère d'entendre les deux femmes s'entretenir en hindi (qu'il comprend par ailleurs) : « Il n'aimait pas l'habitude qu'avaient les femmes indiennes de faire usage de l'hindoustani comme d'un langage secret dans les lieux publics ».[170] Ainsi, alors que tous ces personnages sont indiens et maîtrisent (de manière inégale, il est vrai) le hindi et l'anglais, les échanges, qui ne posent pas de vrai problème de compréhension, sont marqués par une forte tension. Une tension révélatrice d'un malaise identitaire plus général.

Le mélange des peuples en présence à Trinidad se signale aussi à travers certains mots renvoyant à des univers symboliques différents. À Trinidad, le créole parlé est à base anglaise, mais il existait autrefois un créole à base française qui a laissé quelques vocables. On en trouve quelques traces dans les romans de Naipaul.[171] Mais pour Naipaul, l'« autre » langue, ce n'est pas le créole, mais l'hindi. Dans son discours pour la remise du Nobel, l'auteur avoue n'avoir eu de connaissances de l'hindi que fragmentaire et superficielle : « Personne ne nous enseignait l'hindi. Parfois quelqu'un écrivait l'alphabet pour que nous l'apprenions

---

[167] V.S. Naipaul, *Le masseur mystique*, *op. cit.*, p. 96. *The Mystic Masseur*, *op. cit.*, p. 65 : « Like many Trinidadians Ganesh could write correct English but it embarrassed him to talk anything but dialect except on very formal occasions. So while, with the encouragement of Street and Smith, he perfected his prose to a Victorian weightiness he continued to talk Trinidadian, much against his will. »

[168] V.S. Naipaul, *Une maison pour monsieur Biswas*, *op. cit.*, p. 43. *A House for Mr. Biswas*, *op. cit.*, p. 40.

[169] Cette déformation supplémentaire n'est pas rendue dans la traduction française.

[170] V.S. Naipaul, *Une maison pour Mr. Biswas*, *op. cit.*, p. 44. *A House for Mr. Biswas*, *op. cit.*, p. 41 : « He disliked the way Indian women had of using Hindi as a secret language in public ».

[171] On peut ainsi relever dans *The Suffrage of Elvira* : « the *mal yeux* of the local patois », p. 27 ; « maquereau » p. 93 (utilisé comme une insulte générale et non dans le sens que le terme a en français) ; « zaboca », p. 27 (pour avocat).

et c'était tout ; nous étions censés faire le reste tout seuls. Aussi à mesure que s'infiltrait l'anglais, nous avons commencé à perdre notre langue. »[172] Le hindi est pour Naipaul une langue muette, effacée et dont seules des traces survivent. Dans ses romans, l'auteur utilise fréquemment des termes hindis renvoyant au quotidien de Trinidad. Dans *The Suffrage of Elvira* on relève par exemple : « *jharay* », « *doolahin* », « *maharajin* », « *khatta* », « *puja* ».[173] Dans *The Mystic Masseur* : « *cocoye* », « *dhoti* », « *koortha* », « *rishi* », « *gaddaha* », « *puja* », « *chulha* », « *nara* ».[174] La plupart du temps, les termes ne sont pas expliqués mais leur sens se laisse deviner par le contexte. Lorsque le risque d'opacité est trop grand, une apposition explique alors de quoi il s'agit. Dans *A House for Mr Biswas*, le recours aux termes hindis est déjà plus sporadique. On note toutefois « *nakphul* » expliqué en apposition par « 'fleur-de-nez' »[175] (entre guillemets), « *dhoti* », « *maharajin* », « *puja* », « *rakshas* » (démons) ou « *suttee* ».[176] Il est évident que Naipaul ne cherche pas à démontrer la vitalité de l'hindi ou à en sauver des traces (les mots qui reviennent sont souvent plus ou moins les mêmes d'un roman à l'autre et sont rarement porteurs d'une charge émotionnelle ou symbolique forte), son intérêt est vraiment pour les sociolectes, c'est-à-dire la façon dont l'usage de la langue situe les relations sociales et hiérarchiques entre les gens. Le recours à des termes créoles ou hindis n'a pas pour fonction de célébrer ces langues mineures, mais de situer les discours des personnages.

Cette sensibilité aux langages se manifeste également dans toute son ampleur dans *The Enigma of Arrival*. Dans ce roman largement autobiographique, le narrateur, un écrivain accompli et affirmé, qui s'installe dans une vallée du Wiltshire, n'a pas à apprendre l'anglais et pourtant c'est bien un nouveau langage qu'il doit découvrir et maîtriser peu à peu : la grammaire et le vocabulaire d'un paysage nouveau. Les étapes de cet apprentissage très conscient sont largement commentées. Au début, il a conscience de ne pas savoir déchiffrer son environnement et n'a pour seuls repères que des romans, des œuvres picturales et quelques notions linguistiques :

[172] V.S. Naipaul, « Deux mondes, discours de réception du prix Nobel », *Comment je suis devenu écrivain*, *op. cit.*, p. 76.
[173] V.S. Naipaul, *The Suffrage of Elvira*, *op. cit.*, p. 117, 137, 146, 166, 172.
[174] V.S. Naipaul, *The Mystic Masseur*, *op. cit.*, p. 3, 4, 7, 10, 35, 54, 62.
[175] V.S. Naipaul, *Une maison pour monsieur Biswas*, *op. cit.*, p. 33. *A House for Mr. Biswas*, *op. cit.*, p. 29 : « nose-flower ».
[176] *Ibid.*, p. 408 et 437.

> « Hormis l'attrait exercé sur moi par la reproduction de Constable, les connaissances que je possédais pour aborder mon environnement étaient d'ordre linguistique. Je savais que le mot '*avon*', à l'origine, signifiait simplement rivière, tout comme '*hound*' signifiait chien, n'importe quel genre de chien. Et je savais aussi que les deux éléments de Waldenshaw – le nom du village et du manoir dont j'habitais une dépendance – je savais que '*walden*' et '*shaw*' signifiaient, tous les deux, bois. Un motif supplémentaire pour moi, à part l'impression féerique de la neige et des lapins, de m'imaginer que je voyais une forêt. »[177]

Par la suite, il doit aussi apprendre à distinguer ce qui, dans le langage, est spécifique à une personne et ce qui caractérise un parler local. Ainsi, l'emploi du mot « refuge » par le jardinier Pitton donne lieu, sur plusieurs pages, à un développement sur l'évolution de la compréhension du terme par le narrateur (« refuge » est utilisé pour désigner ce que l'on met au rebut). Progressivement, celui-ci prend conscience que ce qu'il a tenu pour une expression personnelle de Pitton est en fait un régionalisme.[178] Les classes sociales se distinguent également par leur emploi de la langue. Ainsi, Pitton rapportant au narrateur un dialogue avec le propriétaire se sent-il obligé de témoigner des différences d'usage :

> « — Il ne prononce pas comme vous et moi, m'expliqua-t-il. Lui, il fait entendre le o : '*pe-ony*'.
> Prononcé ainsi, le mot rimait avec 'poney'. J'avais entendu dire, ou lu quelque chose – était-ce à Oxford, ou dans un ouvrage de Somerset Maugham ? – au sujet de cette affectation fin de siècle, connue pour être une affectation. Faire rimer '*pe-ony*', comme '*bal-cony*', avec 'poney'. C'était étrange de la part de mon propriétaire. Comme la conscience qu'il avait du rang que lui valait sa naissance, cette affectation, propre à un groupe particulier de la société, ce repère de classe d'un autre temps, avait survécu à sa maladie fatale, à son acedia. »[179]

Le narrateur se plaît par ailleurs à repérer les tics de langage des gens de son entourage ou la façon particulière dont ils utilisent certains mots. Ainsi :

> « 'Arrogant' était encore un de ces mots particuliers à Bray. Cela signifiait d'abord pour lui 'ignorant' ; mais cela prenait aussi le sens réel d''arrogant' ; et ce mot avait beaucoup de

[177] V.S. Naipaul, *L'énigme de l'arrivée*, *op. cit.*, p. 14. *The Enigma of Arrival*, *op. cit.*, p. 12-13 : « Apart from the romance of the Constable reproduction, the knowledge I brought to my setting was linguistic. I knew that 'avon' originally meant only river, just as 'hound' just meant a dog, any kind of dog. And I knew that both elements of Waldenshaw – the name of the village and the manor in whose grounds I was – I knew that both 'walden' end 'shaw' meant wood. One further reason why, apart from the fairytale feel of the snow and the rabbits, I thought I saw a forest. »

[178] *Ibid.*, p. 255-257. *EA*, p. 182-184.

[179] *Ibid.*, p. 273. *EA*, p. 195 : « 'He doesn't say 'peony' like you and me,' Pitton said. 'He says *pe-ony*.' The word in this pronunciation rhymed with 'pony'. Somewhere – was it at Oxford, or was it in the pages of Somerset Maugham – I had read or heard of this Edwardian affectation, an affectation known to be an affectation. *Bal-cony* rhyming with 'pony'; and *pe-ony* rhyming with 'pony'. And the affectation that Pitton reported was strange. Like my landlord's knowledge of the value of his name, this affectation, the badge of a particular group, this class lesson from another age, had survived his desperate illness, his accidia. » En italiques dans le texte.

> force, quand il l'employait dans les deux sens en même temps et le faisait sonner de manière agressive. »[180]

Avec ce roman, Naipaul démontre de façon magistrale que le réel n'est appréhendable qu'à travers des discours et que la langue qui les informe est toujours plurielle. Même en anglais, il n'y a pas une langue, mais des langues, chacune de ces langues transportant une part de vérité sur le monde. Comprendre le monde, c'est savoir écouter ces multiples langages, savoir lire aussi la polyphonie des discours, dans leurs contradictions et leurs variations. L'emploi des langues chez Naipaul dépasse largement le cadre du « conflit linguistique » caribéen, même si l'on peut supposer que la situation linguistique complexe à Trinidad a sensibilisé l'auteur à la diversité des voix du monde.

1.3. L'évolution dans l'œuvre de Ben Okri : une voie alternative ?

Comme celle de V.S. Naipaul, la langue de Ben Okri (sans qu'elle lui ressemble par ailleurs) a souvent été vantée pour sa limpidité, son naturel. Dans ses premiers romans *Flowers and Shadows* et *The Landscapes within*, Okri avait pourtant largement recours au *pidgin English* dans les dialogues (sa plaçant là dans l'héritage de Wole Soyinka[181]), mais dans ses œuvres suivantes, il semble avoir renoncé à marquer ainsi les origines de ses personnages. Cette évolution est particulièrement frappante dans la réécriture de *The Landscapes within*. En effet, un des grands changements concerne effectivement les dialogues qui ont été presque entièrement épurés des variations de l'anglais.[182] Dans *The Landscapes within*, une grande partie des dialogues tente de rendre compte de la spécificité du *pidgin English*. À titre d'exemple, on peut citer ce passage :

> « 'Why, you dey yawn ? Tired, eh ? You young people sef. Weti go make young man wen jus dey start life tire. Wetin? Wetin go make you tire? Na work, na fuck, na woman palaver,

[180] *Ibid.*, p. 305. *EA*, p. 217 : « 'Arrogant' like 'commonest', was one of Bray's words. 'Arrogant' was primarily Bray's version of 'ignorant'; but it also had the meaning of 'arrogant'; and this word, when used by Bray, with its two meanings and aggressive sound, was very strong. »

[181] Soyinka dans ses textes (surtout de théâtre) n'hésite pas à intégrer des passages en Yoruba, ni à faire une large place au pidgin English dans ses dialogues.

[182] Cette réécriture prouve que l'évolution linguistique d'Okri n'est pas liée à un éloignement plus important de la culture nigériane, mais à un choix délibéré d'appréhender autrement la langue d'écriture.

> na waka waka, or wetin. When I be your age I dey do all these things dem from morning till night and I no dey tire.' »[183]

Dans *Dangerous Love*, la langue est beaucoup plus homogène (le style des dialogues et de la narration ne diffèrent pas beaucoup). Les différents parlers des personnages sont surtout signalés par les commentaires du narrateur. Ainsi à propos de Tuwo :

> « Il parlait avec un accent britannique affecté qu'il lui avait fallu beaucoup de temps pour mettre au point. Cela lui donnait de la distinction et, ajouté à tout ce qui faisait sa mauvaise réputation, confirmait sa notoriété. »[184]

Le docteur Okocha lui a « une voix grave avec un fort accent Igbo »[185].

Quelques traces de plurilinguisme subsistent toutefois dans les dialogues. Ainsi, le père de Dele s'adresse à son fils en yoruba : « Dele, awon, ore wa ibiyi-o. Voilà tes amis ».[186] Une vendeuse interpelle Omovo : « Moro-Moro ! Tu po'tes le monde su'ta tête ? »[187] Dans la trilogie d'Azaro, on relève aussi quelques mots yorubas (« agbada », « ogogoro », « abiku »). Mais, ces occurrences restent très limitées et ne visent jamais à opacifier le texte. Il semble bien qu'au contraire, l'objectif d'Okri (affirmé au fur et à mesure des œuvres) soit de créer une langue quasi invisible. Comme si de plus en plus conscient des dangers des mots, il aspirait à une écriture qui les transcende. Il écrit d'ailleurs dans *A Way of Being Free* : « tout art aspire à exister sans mots »[188] et plus loin « La transparence des excellentes histoires : les mots dissolvent les mots et seules les choses restent à leur place »[189] L'évolution d'Okri dans son rapport au langage est assez particulière, dans la mesure où l'auteur nigérian paraît effectuer un trajet inverse aux tendances actuelles (dans lesquelles on assisterait plutôt à une évolution

---

[183] Ben Okri, *The Landscapes within*, *op. cit.*, p. 36. Dans la mesure où il s'agit là de montrer la façon dont Okri utilise le pidgin English, je laisse la phrase en langue originale dans le corps du texte. On pourrait traduire le passage de la sorte : « Pourquoi tu bailles ? Fatigué ou quoi ? Vous autres les jeunes. Qu'est-ce qu'ils vont devenir les jeunes s'ils commencent la vie fatigués ? Qu'est-ce qu'il y a ? Qu'est-ce qui te fatigues ? Le travail, le sexe, les bavardages des femmes, les putes ou quoi ? Quand j'avais ton âge, je faisais tout ça du matin au soir et j'étais pas fatigué. »

[184] Ben Okri, *Un amour dangereux*, *op. cit.*, p. 18. *Dangerous Love*, *op. cit.*, p. 7 : « He spoke with an affected English accent. It was something he had worked on for God knows how long. It gave him distinction and, added to the other things he was infamous for, confirmed his notoriety. »

[185] *Ibid.*, p. 25. *DL*, p. 12 : « the voice was deep and the Igbo accent was thick »

[186] *Ibid.*, p. 84. *DL*, p. 58 : « Dele, awon ore wa ibiyi-o. Your friends are here. »

[187] *Ibid.*, p. 85. *DL*, p. 60 : « Moro-moro ! You dey carry dis world on your head ? »

[188] Ben Okri, *A Way of Being Free*, *op. cit.*, p. 89 : « all art aspires to the condition of wordlessness ». Ma traduction.

[189] *Ibid.*, p. 118 : « The transparency of excellent stories : words dissolve words, and only things stand in their place. » Ma traduction.

d'une langue classique et d'apparence monolingue[190] vers un plurilinguisme, une polyphonie assumée). Évolution d'autant plus étonnante qu'elle semble aussi contredire l'évolution formelle. En effet, ses premiers romans, plus composites sur le plan linguistique, étaient aussi plus « classiques », plus conformes à un certain réalisme romanesque. C'est encore le cas pour *Dangerous Love*, mais il s'agit d'une réécriture d'un texte plus ancien. En revanche, la trilogie d'Azaro – qui témoigne d'une grande hybridation des univers symboliques et d'une innovation générique, souvent perçues comme témoignant largement de l'influence de Tutuola – est rédigée dans cette langue transparente, presque entièrement détachée de tout particularisme. C'est d'ailleurs ce contraste qui fait dire à Adewale Maja-Pearce que « il n'y a pas de connexion organique entre le langage et les événements. »[191] Pourtant ce décalage (si on perçoit la situation comme telle) n'est pas la conséquence d'une soumission à la norme, d'un manque d'audace ou de liberté créatrice, mais bien un parti pris réfléchi. Peut-être faudrait-il alors y lire un appel à voir « au-delà des mots » (« *beyond words* »), comme si en essayant de réduire au maximum la présence du signifiant, le signifié pouvait apparaître dans toute sa richesse. Dans une interview Ben Okri explique :

> « Notre vision du monde n'est pas seulement esthétique mais fonctionnelle. Il y a une chanson dans laquelle quelqu'un dit 'Ne marche pas sur la route affamée', cela signifie quelque chose de très simple, mais en même temps - parce que 'affamée' a vraiment beaucoup de significations et que 'route' a vraiment beaucoup de significations, et que cela peut être la route sur laquelle les hommes voyagent, la route des esprits, la route des destinées ou la route des pensées et des sentiments - toutes ces choses résonnent dans un seul être simplement en utilisant un mot aussi simple que ça? C'est pour cette raison qu'en vieillissant mon écriture se simplifie. il n'y a pas de raison de la remplir jusqu'à la faire éclater; tout y est pour les gens qui sont sensibles à ces différents autres niveaux. »[192]

Cette approche est sans doute peu courante dans les lettres postcoloniales et pour cela parfois déroutante, mais pour ces mêmes raisons mérite qu'on lui prête attention.

---

[190] On sait depuis Bakhtine que ce n'est qu'une apparence.

[191] Adewale Maja-Pearce, *A Mask Dancing: Nigerian Novelists of the Eighties*, London, Hans Zell, « New Perspectives on African Literature », n° 4, 1992, p. 102 : « there is no organic connection between language and event. » Ma traduction.

[192] Ben Okri, cité par Mariaconcetta Costantini, *Behind the Mask*, *op. cit*., p. 172 : « Our world view is not just aesthetic ; it's functional. You have a song in which someone says, 'Don't walk on the hungry road', and it's saying very simple things, but at the same time, because hungry has got very many meanings, and road has got very many meanings – and it can be the road that human beings travel and the road that spirits travel or the road that destinies travel or the road that thoughts and feelings travel – all of these things are resonant in one's being at the same time one is using a simple word like that? This is why, as I get older, my writing gets simpler. There's no need to cram it to bursting; it's all there for people who are sensitive to all those other levels. » Ma traduction.

Si Ben Okri considère qu'il existe une Vérité au-delà des mots, certes inaccessible, mais vers laquelle il faut tendre, la plupart des auteurs mettent au contraire en scène la dimension matérielle de la langue, la rendant d'autant plus « visible ». Ils cherchent, en tant qu'auteurs périphériques, produisant une littérature « mineure » à investir pleinement leur mission d'« agents glottopolitiques », c'est-à-dire à agir sur la langue.[193] Selon les cas, la situation de carrefour linguistique est vécue comme un drame, un dilemme, et s'inscrit dans les textes sous la forme d'une tension traductive ou est vécue plus sereinement, comme une rencontre.

Dans le premier cas, les auteurs rêvent d'une langue qui saurait porter en elles toutes les langues en présence, dans le second ils préfèrent se contenter de signaler la présence de nombreuses autres langues. Ce que ces deux attitudes ont toutefois en commun, c'est leur reconnaissance et leur affirmation de la pluralité des langues et par conséquent des visions du monde. Par ailleurs ce sont toutes deux des réponses à une situation d'insécurité linguistique. Le choix original de Ben Okri de prendre ses distances avec ces deux modes d'écritures pour adopter une langue mimant l'effacement ne nie pas la diversité des visions du monde, mais tente de la dissocier de la diversité linguistique. De ce point de vue, on pourrait penser qu'il marque une certaine libération de l'injonction de « penser la langue ».

[193] Voir Claude Caitucoli, « La littérature comme force glottopolitique : le cas des littératures francophones », *Glottopol*, n°3, janvier 2004. Consultable en ligne : http://www.univ-rouen.fr/dyalang/glottopol (dernière consultation : 25 janvier 2010). Selon Claude Caitucoli, tous les écrivains sont des agents glottopolitiques mais certains en sont nécessairement plus conscients, comme c'est le cas des écrivains francophones qui écrivent en situation d'insécurité, depuis la périphérie.

« Mon langage tente de se construire à la limite de l'écrire et du parler ; de signaler un tel passage – ce qui est certes bien ardu dans toute approche littéraire »[194]

2. Entre oral et écrit

En Afrique, en Inde, dans les Caraïbes, même si les arts de l'oralité sont sous certains aspects menacés, ils gardent une vitalité et une présence qui justifient que les écrivains y aient vu un patrimoine culturel digne d'inspirer leurs œuvres. Ils sont d'ailleurs nombreux à avoir directement participé à la collecte et à la sauvegarde de ces arts. Hampaté Bâ au Mali, Birago Diop au Sénégal, Raphaël Confiant et Patrick Chamoiseau en Martinique ont ainsi publié des transcriptions, des anthologies et des dictionnaires de contes, proverbes ou devinettes de leur région d'origine.[195] En Afrique et aux Antilles, où il est difficile de revendiquer une longue histoire littéraire écrite, le patrimoine oral est presque systématiquement présenté comme l'une des sources originelles de la littérature contemporaine. Dans l'étude des littératures postcoloniales, l'interrogation des liens entre écrit et oral est devenue une sorte d'exercice obligé. L'oralité, trace de la culture originelle de l'auteur, véritable patrimoine littéraire « authentique » du postcolonial, serait un réservoir de motifs, de formes et d'expressions susceptibles de dire plus justement l'être africain ou caribéen, voire indien. Les auteurs de l'*Éloge de la créolité* affirment ainsi : « l'oralité est notre intelligence, elle est notre lecture de ce monde, le tâtonnement, aveugle encore, de notre complexité »[196]. L'hybridité du postcolonial se manifesterait par le passage dans l'écrit d'une culture orale. « [C]oucher par écrit le Grand parler, ce sera notre littérature »[197], écrivait Hampaté Bâ, tandis que Djibril Tamsir Niane justifiait la valeur de son texte,

[194] Édouard Glissant, cité par Patrick Chamoiseau, *Solibo Magnifique*, *op. cit.*, p. 11.
[195] Birago Diop, *Les contes d'Amadou Koumba* (Paris, Présence africaine, 1947) et *Les nouveaux contes d'Amadou Koumba* (Paris, Présence africaine, 1958) ; Hamadou Hampaté Bâ, *Kaïdara, récit initiatique peul* (Paris, Julliard, 1969), *Petit Bodiel et autres contes de la savane* (Abidjan, NEA, 1977), *Contes initiatiques peuls* (Abidjan, Nouvelles Éditions ivoiriennes, 1993, rééd., Paris, Stock, 1994) et avec G. Dieterlen, *Koumen, texte initiatique des pasteurs peuls* (Paris, Mouton, 1955) ; Raphaël Confiant, *Contes créoles des Amériques* (Paris, Stock, 1995), *Les maîtres de la parole créole* (en collaboration avec David Damoison et Marcel Lebielle, Paris, Gallimard, 1995) et *Dictionnaire des Titim et Sirandanes* (Martinique, Ibis Rouge Éditions, 1998) ; Patrick Chamoiseau, *Émerveilles* (Paris, Gallimard Jeunesse, « Giboulées », 1998) et *Au temps de l'antan* (Paris, Hatier, 1989).
[196] Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphël Confiant, *Éloge de la créolité*, *op. cit*., p. 33.
[197] Amadou Hampaté Bâ, cité par Anne Douaire, « Introduction », *Oralités subversives* (ouvrage collectif dirigé par Anne Douaire), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 10.

Soundjata ou l'épopée en mandingue, par la nécessité de se tourner vers les sources orales méprisées par les colonisateurs :

> « L'Occident nous a malheureusement appris à mépriser les sources orales en matière d'Histoire ; tout ce qui n'était pas écrit noir sur blanc étant considéré comme sans fondement. Aussi, même parmi les intellectuels africains, il s'en trouve d'assez bornés pour regarder avec dédain les documents 'parlants' que sont les griots et pour croire que nous ne savons rien ou presque rien de notre passé, faute de documents écrits. Ceux-là prouvent tout simplement qu'ils ne connaissent leurs propres pays que d'après les Blancs. »[198]

Ce serait aussi un médium doué d'un potentiel subversif qui permettrait de lutter contre le caractère normé et rigide de l'écrit. L'oralité serait du côté de la légèreté, du mouvant, du désordre, de la liberté. Puiser dans ses ressources pour écrire serait alors un moyen de libérer l'écrit de certains carcans, en même temps que de l'ouvrir à des cultures qui s'exprimeraient plus naturellement à l'oral.

Toutefois avant de souscrire pleinement à ces représentations, il convient de maintenir certaines précautions. Il ne s'agit pas de nier que l'oralité peut témoigner d'une certaine culture ou être subversive, mais, comme le propose Jean Dérive (à propos des littératures francophones), de se méfier de l'équation simpliste, selon laquelle signes d'oralité = signes « ethniques », culturels authentiques :

> « Ce qui est à éviter, c'est de prétendre éclairer, par la seule connaissance ethnologique, la fonction donnée aux références textuelles à la littérature orale. Celles-ci peuvent en effet n'entretenir qu'un rapport assez distant avec la réalité socioculturelle. En revanche, il peut sans doute être intéressant, à partir des marques de la littérature orale dans la production littéraire francophone, de s'intéresser à la réalité qu'elle feint de représenter pour précisément évaluer la gestion culturelle et idéologique qui en est faite en termes de posture. »[199]

Il faudrait plutôt considérer que, comme la langue vernaculaire à laquelle elle est d'ailleurs généralement liée, l'oralité est un marqueur identitaire très fort et que, à ce titre, elle est invoquée pour se positionner, affirmer une spécificité et une légitimité. Le recours à l'oralité est stratégique. L'un des meilleurs exemples est peut-être le fait que *Chronique des sept misères* et *Solibo Magnifique*, les romans de Chamoiseau les plus aux prises avec la question de l'oralité ont été rédigés en

[198] Djibril Tamsir Niane, *Soundjata ou l'épopée mandingue*, *op. cit*., p. 6.
[199] Jean Dérive, « Quelques réflexions sur les relations entre les cultures francophones et les cultures orales locales », in Lieven d'Hulst et Jean-Marc Moura (dir.), *Les études littéraires francophones*, *op. cit*., p. 142.

France, loin du terreau « naturel » de l'oralité.[200] Delphine Perret rappelle par ailleurs que c'est d'abord à travers des expériences littéraires que Chamoiseau s'est intéressé à l'oralité :

> « pendant une période de 5 ans où il n'écrit pas, Chamoiseau dit lire et relire *Malemort* d'Édouard Glissant (vers 77 ou 78) qui va déclencher chez lui une nouvelle attitude devant l'oralité et l'écriture. Un autre livre le 'rejoindra dans ces frissonnements : *Dézafi* de Frankétienne, écrit en créole haïtien'. Sans doute lisait-il alors aussi les autres œuvres de Glissant. On connaît l'influence qu'ont eu sur lui et les autres écrivains de sa génération les idées exposées dans *Le discours antillais* (1981) qui préconisent entre autres choses un retour à l'oralité et au conteur. Il lit bien d'autres livres aussi comme il l'indique dans *Écrire en pays dominé* : Simonin, Lautréamont, San Antonio, Joyce, Faulkner, Céline, textes qui cherchent à recréer l'oralité. L'oralité s'offrira donc à lui autrement que par la plongée directe dans une foule bavarde. »[201]

De même, alors que l'écrivain nigérian Amos Tutuola est souvent cité pour son travail à partir de l'oralité des conteurs, Ato Quayson a montré que l'auteur devait aussi beaucoup à l'influence de Fagunwa, figure incontournable de la littérature (écrite) yoruba et dont la renommée en Occident est due aux traductions de Wole Soyinka. La même remarque vaut pour Okri, sur qui l'influence des contes oraux yorubas est sans doute aussi importante que celle de Tutuola et de Fagunwa, ainsi sans doute que de contes occidentaux ou de textes comme *Les métamorphoses* d'Ovide. Même lorsque des signes d'oralité sont largement visibles, il faut relativiser l'idée d'auteurs dont le travail consisterait à faire passer dans la forme écrite une culture transmise uniquement oralement. L'oralité convoquée dans les romans est aussi bien celle des contes racontés par les mères, les grands-mères ou les griots de l'enfance qu'une oralité déjà médiatisée par l'écrit, parfois à travers des transcriptions, mais parfois aussi à travers des recréations sophistiquées.[202] Plutôt que de débattre sur l'authenticité des sources des auteurs, on s'intéressera donc à la manière dont ils parent l'écrit des atours de l'oralité et l'on s'interrogera sur le sens de l'exploitation de cette paratopie spécifique.

2.1. Faire entrer la langue parlée dans l'écrit

Faire passer l'oral dans l'écrit, c'est d'abord reconnaître au langage populaire une valeur esthétique. C'est donc subvertir les normes classiques de

[200] Chamoiseau a vécu en France de 1975 à 1986, un aspect de sa biographie sur lequel il s'étend très peu.
[201] Delphine Perret, *La créolité : espace de création*, *op. cit.*, p. 162.
[202] Ainsi Louis-Ferdinand Céline est-il une référence avouée de nombreux auteurs.

l'écriture, faire pénétrer quelque chose de l'univers des dominés dans une pratique de dominants. Beaucoup d'écrivains ont tenté de donner à leurs personnages un langage capable d'exprimer une réalité en marge du monde de l'écrit. Naipaul, on l'a vu, accorde une grand importance aux idiolectes, aux sociolectes et aux tics de langage. Toutefois, dans l'ensemble ses narrateurs principaux s'expriment dans une langue très « écrite ». En revanche, Kourouma, Waberi, Confiant ou Chamoiseau n'hésitent pas à travailler leur langue en profondeur à partir de certains aspects du langage populaire. Il ne s'agit pas de reproduire le langage parlé, mais bien d'inventer une langue littéraire capable de traduire avec justesse un certain univers.

Dans ses romans, Chamoiseau peint essentiellement « le petit peuple » : *djobeurs*, habitants des bidonvilles, *pacotilleuses* et marchandes, pêcheurs, etc. Le marqueur de paroles qui recueille les témoignages de ces personnages doit donc tenter de rester fidèle à leur façon de s'exprimer, tout en produisant un texte littéraire. L'auteur justifie ainsi la langue de ses personnages :

> « Si je veux décrire ce que représente le verbe d'un pêcheur, je suis obligé de lui composer un langage, fictif, et c'est ce langage fictif qui sera le plus proche de la réalité. Si je mets un magnétophone et que je reproduis platement ce qu'il dit, on a l'impression que c'est un débile mental. »[203]

Chamoiseau reconnaît par ailleurs que le « parler de la rue » l'a sans doute moins directement influencé que l'écriture de San-Antonio :

> « Pour me libérer par rapport à la langue j'avais besoin de cette folie langagière, populiste et populaire que pratiquait San-Antonio. Et ça je l'ai pratiqué et le moment venu en littérature j'ai pu retrouver cet espèce de réflexe débraillé. Et c'est par le débraillement et l'offense en fait qu'on arrive à la libération. »[204]

Respecter la richesse et la justesse du parler populaire nécessite un travail très élaboré et c'est de cette tension que l'écriture tire sa légitimité : en donnant les moyens et le statut d'une langue littéraire au parler populaire, l'auteur s'attribue aussi la valeur d'authenticité associée à ce parler. L'écriture est donc là encore sous tension. On le voit particulièrement dans certains glissements du discours où une phrase commencée au style indirect s'achève au style direct, comme en témoigne cet exemple : « des amis compatissants lui expliquèrent qu'il était impossible à un homme deux-graines de n'engendrer que des filles, rien que ça,

[203] Patrick Chamoiseau, cité par Delphine Perret, *La créolité : espace de création*, *op. cit*., p. 170.
[204] *Ibid.*, p. 168.

alors il faut croire tout net une chose Félix : quelqu'un a envoyé quelque chose derrière toi ! »[205]

Le texte du marqueur de parole tend vers un dépassement de l'opposition entre écrit et oral. Il aspire à être de l'écrit fécondé par l'oral, ce qui serait aussi le signe d'une écriture d'aujourd'hui qui saurait intégrer les héritages d'hier, s'inscrire dans une continuité et non pas dans la rupture (elle s'opposerait donc aux théories qui voient une culture traditionnelle dominée par l'oral être anéantie pour être remplacée par des modèles occidentaux sans lien avec la culture locale). Dans ses romans, Chamoiseau affiche par ailleurs très explicitement sa méfiance par rapport à l'idée que l'oralité, le parler populaire recueilli directement, serait un signe de vérité. L'oralité est toujours présentée comme un médium, un filtre, lui aussi déformant. Certes, l'écriture ajoute encore un filtre supplémentaire, mais il n'y a de vérité qu'au-delà de tout discours. Marie-Sophie (dans *Texaco*) est une informatrice peu fiable, victime de trous de mémoire et ne sachant pas toujours s'exprimer clairement. Le marqueur de paroles, à travers l'écrit, tente de retrouver la justesse cachée derrière les erreurs et les incomplétudes du récit oral. Il n'y a donc pas opposition irréductible entre deux modes de discours, mais complémentarité.

Chez Kourouma et chez Waberi, par-delà les profondes différences stylistiques, on retrouve ce caractère construit d'une langue qui veut imiter le langage parlé. Birahima, le héros de *Allah n'est pas obligé* et Bachir, celui de *Transit*, sont des narrateurs tous deux peu éduqués et s'exprimant dans un français « pourri ». *Allah n'est pas obligé* se présente comme la confession de Birahima à son cousin Mamadou. Le texte porte de nombreux indices d'une énonciation orale. Birahima semble trouver le titre de son récit au moment de l'énonciation : « je décide le titre définitif et complet de mon blablabla est *Allah n'est pas obligé d'être juste dans toutes ses choses ici-bas*. »[206] Les parataxes fréquentes évoquent aussi la langue parlée (« je décide le titre […] est » ; « c'est comme ça on dit »). Le vocabulaire employé est parfois familier et témoigne en tout cas d'une maîtrise peu assurée des registres de langue. L'orthographe fautive adoptée tente aussi de montrer que le français de Birahima est un « mauvais français » (« c'é comme ça ») ou plutôt un français « p'tit nègre » :

[205] Patrick Chamoiseau, *Chronique des sept misères*, *op. cit.*, p. 23. À la page suivante, on peut également relever : « Un jour, elles trouvèrent en elles-mêmes le courage de l'envoyer paître, lui, ses poules, ses cochons, ses moutons, ses crabes, et toute la compagnie que tu veux car on en a assez maintenant avec toi. » (*Ibid.*, p. 24.)
[206] Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, *op. cit.*, p. 9.

> « M'appelle Birahima. Suis p'tit nègre. Pas parce que suis black et gosse. Non ! Mais suis p'tit nègre parce que je parle mal le français. C'é comme ça. Même si on est grand, même vieux, même arabe, chinois, blanc, russe, même américain ; si on parle mal le français, on dit on parle p'tit nègre quand même. Ça, c'est la loi du français de tous les jours qui veut ça. »[207]

Birahima explique ensuite avoir recours pour son récit à des dictionnaires et, de manière générale, il commente abondamment la façon dont il structure son récit, ce qui semble contredire la situation d'énonciation mise en place : Birahima est-il vraiment assis dans une voiture en train de raconter ses aventures à son cousin ? Il y a un décalage entre le texte dont dispose le lecteur et le récit que pourrait faire un enfant comme Birahima. C'est dans ce décalage que Kourouma installe son écriture. C'est la sophistication de l'écriture qui donne au langage familier de Birahima sa justification littéraire, l'écriture s'attribuant en retour les gages d'authenticité associés à la parole de Birahima : fraîcheur, naïveté, expérience directe, etc.

Bachir, l'un des narrateurs de *Transit*, pourrait être un frère ou un cousin de Birahima.[208] Il a d'ailleurs sans doute une genèse assez proche, puisque Waberi se trouvait avec Kourouma à Djibouti lorsque des enfants d'un bidonville demandèrent à l'écrivain ivoirien d'écrire sur les enfants-soldats. La langue de Bachir mime aussi le langage parlé d'un semi-illétré :

> « *Warya*, je suis à Paris, c'est bien pour moi, hein ? Bon, c'est pas vraiment encore Paris mais Roissy. C'est comme ça que s'appelle l'airéport. Il a deux noms, l'airéport, Roissy et Charles de Gaulle. À Djibouti, il n'a qu'un nom, Ambouli et, c'est juré sur la tête de ma famille disparue, c'est beaucoup beaucoup plus minuscule. »[209]

Mais la langue de Bachir, comme celle de Birahima, est une langue très contrôlée et tout à fait consciente d'elle-même. Bachir en dépit de son peu d'éducation (« L'école c'était pas mon dada, bien sûr j'ai fini jusqu'au CM2 comme tout le monde »[210]) peut se révéler un fin observateur de la langue, conscient de l'intégration des mots de langue étrangère (« leaders (ça avant c'était anglais, maintenant on ne sait plus) »[211]) ou des ironies involontaires de certaines

---

[207] *Ibid.*, p. 9.
[208] On trouverait des analogies aussi avec le héros de *Sozaboy* de Ken Saro-Wiwa ou celui de *Johnny chien méchant* d'Emmanuel Dongala. (Ken Saro-Wiwa, *Sozaboy: a Novel in Rotten-English*, Port-Harcourt (Nigeria), Saros, 1985. *Sozaboy : pétit minitaire*, traduit de l'anglais par Samuel Millogo et Amadou Bissiri, Paris, Actes Sud, 1998. Emmanuel Dongala, *Johnny, chien méchant*, Paris, Le Serpent à plumes, 2002.)
[209] Abdourahman Waberi, *Transit*, *op. cit.*, p. 13.
[210] *Ibid.*, p. 21.
[211] *Ibid.*, p. 54.

expressions (« il y a guerre qu'on dit civile »[212]). Il se révèle aussi un grand maître des jeux de langue sous couvert de naïveté. Il sait par exemple jouer de la polysémie de certains mots pour révéler la réalité de la politique djiboutienne. Ainsi explique-t-il le mot « restauration » contenu dans l'acronyme Frud (Front pour la restauration de l'unité et de la démocratie) : « Restauration c'est très correct même, on dit ça en vrai français de France. Politiciens, ils arrêtent pas de manger, de bouffer, de gober, de s'étouffer avec les restes. De remplir son ventre gros comme un container du Port. »[213]

Avec Bachir et Birahima, Waberi et Kourouma tentent de faire entrer en écriture la parole des illettrés, de ceux qui ne liront jamais ces livres. Cette conscience d'écrire aussi pour ceux qui ne peuvent pas lire est également visible dans un certain nombre de dédicaces. Ainsi, Waberi a-t-il dédicacé *Cahier Nomade* à son père qui ne sait pas lire. Dans une épigraphe à *Allah n'est pas obligé*, Kourouma note : « Aux enfants de Djibouti : c'est à votre demande que ce livre a été écrit ». Maryse Condé dédicace *Célanire cou-coupé* « à Racky qui ne me lira pas ».

Mais si le verbe haut en couleur de personnages comme Bachir, Birahima ou Marie-Sophie fait passer quelque chose de l'oral dans l'écrit (tout en avouant son caractère construit et donc écrit), les écrivains vont surtout explorer la relation entre écriture et « oraliture », cette dernière renvoyant aux formes d'art orales.

2.2. Gens de la parole et mise en scène de l'oraliture

Pour pouvoir recourir aux artifices et procédés des littératures orales, l'écrivain doit d'abord affirmer la légitimité d'une telle entreprise. Il lui faut donc dénoncer le cliché d'une opposition irréductible entre écrit et oral et se poser, en tant qu'écrivain, comme héritier de l'oralité. Ayant décidé d'imaginer une posture à la jonction de l'oral et de l'écrit, l'écrivain doit alors imaginer une langue et une forme qui puissent dire cette posture. En cherchant à positionner son texte entre oral et écrit, l'écrivain s'appuie là encore sur une paratopie créatrice. Cette paratopie oblige d'ailleurs à redéfinir ce que l'on entend par « oral » et « écrit ». Claude Hagège distingue ainsi « style oral » et « style parlé », ce dernier désignant « l'usage ordinaire plus ou moins éloigné de la langue écrite, qui est fait de la

[212] *Ibid.*, p. 71.
[213] *Ibid.*, p. 21-22.

parole en situation d'interlocution », alors que le premier serait « un véritable genre littéraire ».[214] Il propose alors le terme d' « *orature* » pour désigner la littérature orale (les auteurs de la créolité préfèrent celui d' « *oraliture* »). Le « style oral » renverrait donc à une forme littéraire (l'*orature*) avec ses normes, ses caractéristiques spécifiques, ses formes. Comme l'affirme Henri Meschonnic :

> « il devient non seulement, possible, mais nécessaire, de concevoir l'oralité non plus comme l'absence d'écriture et le seul passage de la bouche à l'oreille [...] mais comme une organisation du discours régie par le rythme : la manifestation d'une gestuelle, d'une corporalité et d'une subjectivité dans le langage. Avec les moyens du parlé dans le parlé. Avec les moyens de l'écrit dans l'écrit. Et, si quelque chose montre qu' 'il y a de l'oral dans l'écrit', et que 'l'oral n'est pas le parlé', c'est bien la littérature. »[215]

Jean Dérive va également dans ce sens lorsqu'il rappelle :

> « Un certain nombre de chercheurs, en particulier Milman Parry et Walter J. Ong, ont fait remarquer à ce sujet qu'en oralité tout énoncé conservé par une tradition tendait du même coup à prendre automatiquement des propriétés habituellement considérées comme l'apanage du texte littéraire. En effet, pour pouvoir être retenus, ces énoncés ont besoin d'être soumis à un traitement particulier du signifiant au moyen d'un certain nombre de procédés stylistiques : allitérations, assonances, rimes, répétitions, symétrie et chiasmes divers… Ce traitement facilite leur mémorisation, mais leur confère en même temps une qualité 'poétique' au sens que Jakobson donne à ce terme. »[216]

Si l'on considère l'oralité comme un médium régi lui aussi par des codes, des genres et des normes, on comprend mieux quel peut être le travail d'un écrivain entre l'oral et l'écrit : la liberté apparente du texte, la subversion, ne sont pas le résultat de l'intégration du désordre dans l'ordre, de l'absence de règles dans le normé, mais de l'hybridation de deux systèmes discursifs ayant chacun leurs normes et leurs règles.

2.2.1. L'écrivain, héritier des « maîtres de la parole »

Lorsque les écrivains sont issus de cultures où l'oralité avait (a parfois encore) une grande force, les dépositaires légitimes de la culture et du pouvoir de

---

[214] Claude Hagège, *L'homme de paroles*, *op. cit.*, p. 110. Il ne faudrait pas oublier que le « style parlé » dans un texte écrit n'a rien d'une simple transcription. La langue de Birahima dans *Allah n'est pas obligé* ou de Bachir dans *Transit* sont tout aussi travaillées que celle des romans de Céline. Patrick Chamoiseau à qui l'on a reproché que la langue de ses personnages n'était pas crédible s'est expliqué sur la manière de concevoir un langage « juste » et non pas authentique dans une interview avec Delphine Perret. Voir Delphine Perret, *La créolité : espace de création*, *op. cit.*, p. 169-170.

[215] Henri Meschonnic, « Littérature et oralité », *Présence francophone*, n° 31, 1987, cité par Carpanin Marimoutou, *Le roman réunionnais*, *op. cit.*, p. 60.

[216] Jean Dérive, « 'Champ littéraire' et oralité africaine : problématique », in Romuald Fonkoua et Pierre Halen (dir.), *Les champs littéraires africains*, *op. cit.*, p. 98-99.

la parole étaient/sont donc les griots, conteurs et autres « maîtres de la parole ». S'affirmer en tant qu'écrivain implique donc de négocier sa place à la suite/à côté de ces figures. C'est sans doute ce qui explique le fait que ces personnages soient particulièrement présents dans les romans. Presque tous les auteurs du corpus évoquent à un moment ou l'autre de leur œuvre des figures de « maîtres de la parole » : conteurs, griots, etc. Solibo Magnifique, le personnage du roman éponyme de Chamoiseau, est l'un des derniers conteurs de Fort-de-France. Bingo dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* de Kourouma est un *sora*, fonction qu'il explique en l'associant à des référents plus explicites pour un lecteur occidental : griots, aèdes, chantres ; Tiécoura, son associé est apprenti répondeur, c'est-à-dire une sorte de fou du roi. Dans *Les soleils des indépendances*, le griot Diamourou est un personnage secondaire qui par sa déchéance témoigne de la fin d'un monde. Dans *Monnè, outrages et défis* en revanche, le griot Diabaté est une figure clef du roman, personnage complexe capable d'articuler le passage d'une ère à une autre. Même dans *Allah n'est pas obligé*, on peut considérer que Birahima est l'héritier des griots. En effet, il semble faire son récit à un auditoire : « Asseyez-vous et écoutez moi. Et écrivez tout et tout. »[217] Par ailleurs, les dictionnaires qu'il utilise pour soutenir son récit ont appartenu à Varrassouba Diabaté, un interprète de la caste des griots. Salman Rushdie, dans ses romans, évoque régulièrement l'art du conte et en fait même le sujet central de *Haroun and the Sea of Stories* (Haroun part au pays des histoires parce que son père qui était conteur a perdu son talent). Dans *Transit* de Waberi, Awaleh est aussi un conteur, le gardien de la mémoire orale, et Alice est la fille d'une célèbre conteuse bretonne (elle-même raconte parfois des histoires un peu à la manière d'une conteuse). Maryse Condé dans *Traversée de la mangrove* consacre un chapitre au conteur Cyrille. Les parents d'Azaro dans *The Famished Road*, *Songs of Enchantment* et *Infinite Riches* de Ben Okri racontent régulièrement des histoires. Tous ces personnages servent aux auteurs à se positionner, soit en s'en démarquant, soit en s'inscrivant dans une filiation.

La position du marqueur de paroles dans les romans de Chamoiseau est peut-être la plus complexe, puisqu'il est à la fois traître et héritier du conteur. D'une part Solibo lui reproche son obsession de l'écriture (« Ti-Zibié, ton stylo te fera mourir couillon »[218]), mais d'autre part il reconnaît que le marqueur est celui

[217] Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, *op. cit.*, p. 13.
[218] Patrick Chamoiseau, *Solibo Magnifique*, *op. cit.*, p. 76.

qui va prendre sa relève : « Solibo Magnifique me disait : '[…] Je pars, mais toi tu restes. Je parlais, mais toi tu écris en annonçant que tu viens de la parole. Tu me donnes la main par-dessus la distance. […]' »[219] C'est d'ailleurs la mort du conteur qui marque l'avènement du marqueur. Celui-ci tire en effet sa légitimité de deux faits. D'une part, il a fréquenté et connu le conteur, d'autre part, ce dernier est mort et la place de maître de la parole est vacante. Le marqueur est à la fois témoin et successeur : « il ne me reste plus qu'à en témoigner, dressé là parmi vous, maniant ma parole comme dans un *Vénéré*, cette perdue nuit de tambour et de prières que les nègres de Guadeloupe blanchissent en souvenir d'un mort. »[220] Ce passage est particulièrement révélateur : le marqueur se présente au centre d'une assemblée (« dressé là parmi vous ») et s'exprime « comme dans un *Vénéré* », c'est-à-dire une cérémonie traditionnelle. Situation paradoxale pour un personnage dont la fonction est sinon d'écrire, du moins de « marquer ». La pratique d'écriture du marqueur accumule un certain capital de légitimité. Autre manière de s'inscrire dans la filiation de l'oralité : Chamoiseau met en exergue du roman une citation (en créole) d'un chanteur haïtien, Althierry Dorival (« Mé zanmis ôté nouyé… !? »[221]). Or, comme le rappelle Gérard Genette dans *Seuils* : « dans une épigraphe, l'essentiel bien souvent n'est pas ce qu'elle dit, mais l'identité de son auteur, et l'effet de caution indirecte que sa présence détermine à l'orée d'un texte »[222] On notera toutefois que phrase en créole, très brève, est encadrée par deux citations d'écrivains, l'une d'Édouard Glissant, l'autre d'Italo Calvino. L'héritage revendiqué est donc aussi celui d'une littérature écrite, antillaise, mais également européenne.

Dans *Biblique des derniers gestes*, le marqueur interpelle son auditoire/lectorat à plusieurs reprises par des formules empruntées à l'oralité : « Loquenciers, ne restez plus assis car je prends la parole »[223] ; « en fait, gens de la compagnie »[224] ; « Loquenciers, laissez moi la parole »[225] ; etc. Toutefois, comme dans *Solibo Magnifique*, ces marques d'oralité contrastent avec de nombreux indices soulignant le fait que le discours est en fait un discours écrit. L'écrivain est certes l'héritier des conteurs, mais il n'est pas lui-même tout à fait un

[219] *Ibid.*, p. 52-53.
[220] *Ibid.*, p. 27.
[221] *Ibid.*, p. 11.
[222] Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 161.
[223] Patrick Chamoiseau, *Biblique des derniers gestes*, *op. cit.*, p. 33.
[224] *Ibid.*, p. 71.
[225] *Ibid.*, p. 323.

conteur. La place qu'il tente de définir se situe, dans *Solibo Magnifique* ou dans *Texaco*, dans le frottement entre deux modes de dire : « nous sommes ici dans un frottement de mondes, inspectère, un espace d'érosion, d'effacement où… »[226] et dans *Biblique des derniers gestes* dans le dépassement même de leur opposition : « Je n'étais plus un Marqueur de paroles dans une assise maintenant balisée entre l'écrit et l'oral, mais un Guerrier dans un champ de bataille dont le point de vue d'ensemble était inexistant, et la fin improbable. »[227] L'oral et l'écrit ne sont plus deux pôles distincts, mais simplement des moyens parmi d'autres de communiquer (les gestes peuvent aussi dire). Le guerrier ne se demande plus comment conjuguer oralité et écriture, mais comment s'exprimer à partir d'une prolifération de discours, de significations, d'indices employant les mediums les plus variés.

On retrouve une revendication de filiation avec les arts de l'oralité dans *Midnight's Children* de Salman Rushdie où Saleem se compare à Schéhérazade (ce que fait aussi Moraes dans *The Moor's last Sigh*) : « Il faut que je travaille vite, plus vite que Schéhérazade »[228]. Plus loin, en parlant de lui, il évoque « l'orgueil propre aux conteurs à succès »[229]. Le narrateur de *Shame* prétend : « je ne raconte qu'une sorte de conte de fées moderne »[230]. Dans une interview, l'auteur affirme d'ailleurs avoir voulu s'inspirer de l'art des conteurs. Refusant d'être cantonné à des influences de littérature écrite (généralement occidentales), il insiste sur les influences orientales :

> « On ne dira jamais assez à quel point le récit oral est la forme littéraire la plus importante en Inde. Cela revient à dire que la forme littéraire la plus importante est quelque chose qui n'est jamais écrit et que les auteurs les plus importants sont des gens qui n'écrivent pas. Et cela est dû au fait que très peu de gens savent lire et écrire en Inde. […] J'ai pensé qu'il devait être possible d'essayer de créer une forme littéraire qui corresponde à la forme du récit oral et qui, avec un peu de chance, parviendrait à tenir les lecteurs, en raison de sa forme, de la même manière que le récit oral tient son public autant en raison de sa forme que de son contenu. […] *Midnight's Children* tire l'une de ses sources principales de la littérature orale. »[231]

---

[226] Patrick Chamoiseau, *Solibo Magnifique*, *op. cit.*, p. 170.
[227] Patrick Chamoiseau, *Biblique des derniers gestes*, *op. cit.*, p. 762.
[228] Salman Rushdie, *Les enfants de minuit*, *op. cit.*, p. 12. *Midnight's Children*, *op. cit.*, p. 9 : « I must work fast, faster than Scheherazade. »
[229] *Ibid.*, p. 55. *MC*, p. 38 : « the proper pride of the successful storyteller».
[230] Salman Rushdie, *La honte*, *op. cit.*, p. 80. *Shame*, *op. cit.*, p. 70 : « I am only telling a sort of modern fairy-tale ».
[231] Salman Rushdie, « *Midnight's Children* and *Shame* », entretien avec Jean-Pierre Durix, art. cit., p. 7-8 : « It is really impossible to overstress the fact that the oral narrative is the most important literary form in India. That's to say that the most important literary form is something which is never written down, and the most important writers are people who do not write. And this is because very

En même temps, Saleem n'est pas non plus présenté comme un vrai conteur. Il est d'abord un écrivain qui lit des extraits rédigés auparavant et éventuellement les modifie en fonction des réactions de la narrataire intradiégétique, Padma. La distinction entre les passages censés être lus à Padma et ceux que l'on voit en train de s'écrire n'est pas toujours claire.

Dans *Infinite Riches* de Ben Okri, le père d'Azaro, loin d'opposer oralité et écriture, affirme au contraire que les contes oraux provenaient de livres invisibles :

> « Ensuite il me demanda de lui lire l'histoire d'un roi africain qui avait été sauvé de la mort au cours d'une bataille par un sanglier sauvage. On lui avait raconté l'histoire enfant et par la suite il avait été enchanté de découvrir qu'elle avait été écrite dans un livre. Pendant que je lisais, il s'endormit. Quand j'eus fini l'histoire, il se réveilla brusquement et dit : 'Tu sais Azaro, quand j'étais un enfant comme toi, les esprits me lisaient des histoires tirées de livres invisibles rédigés par nos ancêtres. À l'époque je ne les comprenais pas. Un jour, mon fils, tu rendras visibles quelques uns de ces livres invisibles.' »[232]

Dans un monde où il devient difficile de communiquer avec les esprits, les histoires ne seront plus accessibles que grâce aux livres « visibles », et il faudra des hybrides comme Azaro pour pouvoir rendre visibles les livres invisibles lus par les esprits. Le père d'Azaro fait donc de son fils l'héritier des contes liés au monde des esprits en lui annonçant qu'il deviendra écrivain. Okri insiste d'ailleurs sur cette continuité entre art oral et écrit dans plusieurs de ses essais contenus dans *A Way of Being Free*. Il affirme par exemple la nécessité de l'art des conteurs et des magiciens à notre époque :

> « Et je pense que maintenant, à notre époque, au milieu de l'océan de nos jours, alors que les certitudes s'écroulent autour de nous, et que nous sommes privés de croyances capables de nous conduire à travers les nuits sombres qui tombent devant nous - je pense que maintenant nous avons besoin de ces anciens bardes de fiction et de ces conteurs sans peur, ces prophètes. »[233]

---

few people can read and write in India. […] I thought it must be possible to attempt the creation of a literary form which corresponds to the form of the oral narrative and which, with any luck, will succeed in holding readers, for reasons of its shape, in the same way that the oral narrative holds audiences for the reason of its shape, as well as content. […] one of the major roots of *Midnight's Children* lies in the oral narrative. » Ma traduction.

[232] Ben Okri, *Infinite Riches*, *op. cit.*, p. 149 : « Then he made me read to him about an African king who had been saved from death in a battle by a wild boar. He had been told the story as a child and later was delighted to find it had been written down in a book. While I read, he fell asleep. When I finished the story he woke up suddenly and said: 'You know, Azaro, when I was a child like you, spirits used to read to me from invisible books composed by our ancestors. I didn't understand them at the time. One day, my son, you will make some of those invisible books visible.' » Ma traduction.

[233] Ben Okri, *A Way of Being Free*, *op. cit*., p. 39 : « And I think that now, in our age, in the mid-ocean of our days, with certainties collapsing about us, and with no beliefs by which to steer our ways through the dark descending nights ahead – I think that now we need those fictional old bards and fearless storytellers, those seers. » Ma traduction.

Et il montre ensuite que le romancier, sans que son art soit tout a fait de même nature que le leur, possède une part du pouvoir des magiciens et des conteurs :

> « Je me suis rendu compte, comme vous l'avez peut-être deviné, que les romanciers et les maîtres du langage ont moins d'outils que des magiciens […] mais les outils qu'ils possèdent sont les plus démocratiques, les plus mystérieux et les plus trompeurs de tous. Ils ont l'absurdité magique de marques abstraites sur une page blanche, et l'imagination du lecteur. C'est tout ce dont il y a besoin. De bons mots formés et imprégnés de fiction et des esprits pour les recevoir. »[234]

L'écrivain revendique le statut d'héritier du conteur, en même temps qu'il justifie la nécessité d'écrire par le besoin de nouveaux moyens d'expression. Il s'en attribue certains pouvoirs au moment où il en annonce la mort, et c'est par là qu'il en sauve la magie. Parce que cette position est ambivalente, il doit prouver qu'entre oralité et écriture la frontière n'est pas si infranchissable qu'il y paraît et pour cela battre en brèche les clichés, démystifier certaines des caractéristiques associées à l'un ou à l'autre médium.

Ainsi, à considérer ces personnages, il apparaît que contrairement à ce que certains clichés sur l'oralité laisseraient penser, la plupart d'entre eux sont loin de n'être que les gardiens d'une tradition et d'une authenticité séculaires.

Dans *Monnè, outrages et défis* de Kourouma, le griot Diabaté s'avère corruptible et affabulateur. Il ne reste auprès de Djigui qu'après avoir reçu de nombreux cadeaux et n'hésite pas par la suite à inventer une généalogie fantaisiste à son maître. En même temps, il apparaît que ce sont aussi ces défauts qui font de lui un grand griot : c'est en cherchant une solution pour continuer à chanter les louanges d'un roi déchu (en soi, une transgression) que Diabaté invente le chant des *monnew* et c'est par ses mensonges qu'il enchante le peuple de Soba. Saleem dans *Midnight's Children* de Salman Rushdie (qui n'est pas à proprement un conteur, mais en revendique la filiation) en dépit de son lien à Ganesh, le dieu à tête – et donc pourrait-on supposer à mémoire – d'éléphant est sujet aux oublis et avoue parfois compenser ce défaut par les talents de son imagination. Rashid, le conteur de *Haroun and the Sea of Stories* ne doit pas tant son art à une tradition respectée qu'à une créativité sans cesse renouvelée. Il invente ses histoires à partir de multiples courants d'histoires qu'il sait combiner

[234] *Ibid.*, p. 40-41 : « I realised, as you may have guessed, that novelists and wordsmiths have fewer tools than magicians […] but the tools they have are the most democratic, the most mysterious, and the most deceptive of all. They have the magical absurdity of abstract marks on a blank page, and the imagination of the reader. This is all that is needed. Good words shaped and steeped in fictionality, and minds to receive them. » Ma traduction.

de manière originale. Dans *Shame*, Bilqis fait l'expérience de la façon dont naissent les légendes. Sommée par les femmes de la famille de son mari de raconter son histoire, elle doit la dire et la redire, puis l'entendre dire et redire, enrichie, nuancée chaque fois, jusqu'à ce qu'une version officielle se fixe définitivement et ne puisse plus être changée. Le texte fixé n'a de valeur que pour avoir été auparavant un conte mouvant et changeant. Toute idée de « vérité » est exclue de ce processus. Cyrille dans *Traversée de la mangrove* n'hésite pas à affirmer à son public avoir été en Afrique d'où il aurait ramené certains de ses contes, alors qu'il avoue à Francis Sancher : « Moi le plus loin que je suis allé, c'est l'autre bord, à Deshaies »[235]. Ainsi, alors que le conteur confirme à son public l'idée d'une culture antillaise prenant sa source en Afrique (les Antilles sont par ailleurs dépréciées même par rapport à l'Afrique contemporaine), il s'agit en fait d'une fiction et son conte « africain » est probablement une invention personnelle. Solibo dans *Solibo Magnifique* met en garde le marqueur de paroles : « Z'Oiseau, tu dis : La tradition, la tradition, la tradition…, tu mets pleurer par terre sur le pieds-bois qui perd ses feuilles, comme si la feuille était la racine !... Laisse la tradition, pitite, et surveille la racine… »[236]

En rappelant que les conteurs ne sont pas seulement des gardiens du passé et de la tradition, mais aussi des créateurs et des innovateurs, les écrivains tentent de démonter le préjugé d'une opposition irréductible entre oralité et écriture. L'oralité, comme l'écriture, se renouvelle, s'enrichit, évolue sans cesse.[237]

2.2.2. Performance orale et dispositif romanesque

Dans certaines œuvres, la narration est présentée comme partie intégrante d'une performance orale ou comme sa reproduction la plus fidèle possible.[238] Comme le note Jean Dérive :

---

[235] Maryse Condé, *Traversée de la mangrove*, *op. cit.*, p. 156.
[236] Patrick Chamoiseau, *Solibo Magnifique*, *op. cit.*, p. 63.
[237] Rappelons d'ailleurs que si elle apparaît souvent au lecteur occidental comme un vestige du passé, elle est en Afrique et en Inde extrêmement vivante, non seulement dans ses formes traditionnelles mais surtout à travers des formes nouvelles : radio, performances, vidéo, etc.
[238] De nombreux auteurs ont recours à ce type de mise en scène. Ainsi, Calixthe Beyala a adopté une formule très similaire dans *Les arbres en parlent encore* (Paris, Albin Michel, 2002), le récit prenant la forme de veillées dans lesquelles une conteuse prend la parole pour raconter les histoires des habitants d'un village. Dans *L'enfant de sable* (*op. cit.*), Tahar Ben Jelloun fait aussi du conteur son narrateur principal. Le roman s'ouvre sur une place de Marrakech où un conteur s'apprête à raconter l'histoire de Ahmed/Zahra, l'« enfant de sable ». Le récit est ponctué d'adresses à un auditoire multiple et présent au moment de l'énonciation. Dans *La nuit sacrée* (Paris, Seuil, 1987), le volume qui fait suite à *L'enfant de sable*, c'est le public qui se trouve chargé

> « Beaucoup de romans classés dans l'ensemble 'francophonie' ont en effet recours à tout un système destiné à créer l'illusion pour le lecteur que l'histoire qu'en réalité il est en train de lire sur le papier, il l'entend de la bouche d'un conteur qui se trouve en présence. Cela peut aller jusqu'à la mise en place, au début du roman, d'un cadre fictif de l'énonciation où celle-ci, écrite dans la réalité des faits, se donne comme orale dans le cadre d'un pacte initial de lecture. »[239]

L'exemple le plus frappant est sans doute *En attendant le vote des bêtes sauvages* (brièvement analysé par Jean Dérive), puisque le *sora* et son répondeur sont aussi les narrateurs principaux du roman. Le roman est décomposé en « veillées » et s'ouvre sur une scène sous l'apatame du jardin de Koyaga. Le dictateur, assis sur un fauteuil au centre d'un cercle de chasseurs, est prêt à entendre le *donsomana* que vont dire pour lui Bingo et Tiécoura.

Dans *Traversée de la mangrove*, Maryse Condé divise son récit en trois parties qui correspondent aux trois moments d'une veillée mortuaire : « le serein », « la nuit », « le devant-jour ». Les témoignages des personnages qui ont connu le défunt, intégrés dans la partie intitulée « la nuit », se succèdent effectivement comme dans une cérémonie traditionnelle, commençant presque tous par un jugement sur l'homme qui est veillé. Toutefois, certains sont rédigés à la troisième personne (ce qui rompt la fiction d'oralité) et à l'intérieur des témoignages peu d'indices permettraient de prouver que les personnages s'adressent vraiment au reste de l'assemblée. Il semblerait plutôt que, dans la plupart des cas, on lise surtout leurs pensées et non leurs paroles (quelques passages réellement adressés aux autres personnages sont signalés par des italiques). Il y a certes un jeu avec l'oralité mais qui est sans cesse contrarié.

Dans *Solibo Magnifique* de Chamoiseau, le marqueur de paroles qui affirme vouloir recueillir et transmettre une parole orale (« le marqueur refuse une agonie : celle de l'oraliture, il recueille et transmet »[240]) ponctue son récit d'indices d'une narration orale :

---

de prendre le relais du conteur. Pourtant, cette fiction d'oralité ne nie pas l'écrit et inverse même l'idée que l'oralité précèderait l'écrit puisque le conteur avoue tenir son histoire d'un cahier qu'il aurait appris par cœur. Au fur et à mesure que le cahier se désagrège, le conteur perd le contrôle de la parole. Dans *Une odeur de mantèque* (Paris, Seuil, 1976.), Mohammed I fait également de son narrateur un conteur face à une assemblée venue l'écouter. Dans *The Great Indian Novel* (*op. cit.*), Sashi Tharoor (visiblement inspiré par Salman Rushdie) parodie l'épopée du *Mahâbhârata* en imaginant un narrateur Ved Vyas (sur le modèle de Vyasa qui dicta le *Mahâbhârata* au Dieu Ganesh) qui dicte ses mémoires (et raconte en même temps l'Histoire de l'Inde moderne) à un personnage étrange nommé Ganapathi.

[239] Jean Dérive, « Style et fiction d'oralité dans la narration de quelques romans francophones », in Papa Samba Diop (dir.), *Littératures francophones : langues et styles*, *op. cit*., p. 192.

[240] Patrick Chamoiseau, *Solibo Magnifique*, *op. cit*., p. 169-170.

> « Mais d'abord, ô amis, avant l'atrocité, accordez une faveur : n'imaginez Solibo Magnifique qu'à la verticale, dans ses jours les plus beaux. Cette parole ne se donne qu'après l'heure de sa mort – tristesse, mi ! – et même pas dans un dit de veillée, auprès de son corps parfumé aux bonnes herbes. »[241]

Le roman se clôt par un texte censé reproduire la performance de Solibo le jour de sa mort.

Abiola Irele rappelle que la différence fondamentale entre oraliture et littérature ne réside pas dans la dimension verbale, mais dans ce que « l'oralité propose une conception dynamique de la littérature, selon laquelle la littérature est un *texte en situation.* »[242] Pour montrer que leur art ne néglige pas la richesse de l'oralité, un certain nombre d'auteurs intègrent dans leurs romans des narrataires intradiégétiques. Jean-Pierre Durix note en effet que :

> « L'une des formes de culpabilité portée par les écrivains issus de cultures fondamentalement orales réside dans le fait d'avoir rompu le lien privilégié entre conteur et auditoire pour le remplacer par un lien plus distant entre auteur et lecteur. Comme le démontre de manière convaincante Ruth Finnegan dans son étude devenue un classique, *Oral Literature in Africa*, le conte oral permet au public de modifier l'histoire en permanence. Au contraire, dans le livre imprimé, le mot est, d'une certaine manière, fossilisé, ou du moins le contact entre racontant et 'auditeur' est plus distancié et modéré par la page imprimée. »[243]

En s'adressant à quelqu'un d'identifiable (avec plus ou moins de précision), le narrateur pose une situation d'échange direct. En même temps, il est évident que cette mise en scène a quelque chose d'ironique ou au moins d'auto-réflexif. D'une certaine manière d'ailleurs, la présence d'un narrataire intradiégétique tend à mettre à distance le lecteur qui n'est plus l'interlocuteur privilégié affiché.

Dans *Midnight's Children* de Salman Rushdie, Padma est présentée comme « l'oreille nécessaire » de Saleem. Grâce à l'artifice de ce narrataire, l'auteur parvient à mimer dans l'écrit certaines caractéristiques de l'oralité, telle la réactivité à l'auditoire, la non fixité de la narration, etc. En même temps, la situation d'énonciation n'est pas tout à fait une situation d'oralité, mais se situe

---

[241] *Ibid.*, p. 25.

[242] Abiola Irele, *The African Imagination*, *op. cit.*, p. 37 : « orality proposes a dynamic conception of literature, one that envisages literature as *text in situation* » Ma traduction.

[243] Jean-Pierre Durix, *Mimesis, Genres and Post-Colonial Discourses: Deconstructing Magic Realism*, London, Macmillan, 1998, p. 32 : « One of the forms of guilt carried by writers who come from basically oral cultures is that they have broken the privileged link between storyteller and audience to replace it by a more distanced one between author and reader. As Ruth Finnegan convincingly demonstrates in her classic study *Oral Literature in Africa*, the oral tale allowed for constant audience participation in the modification of the story. On the contrary, in a printed book, the word is, to some extent, fossilized, or at least contact between teller and 'listener' is more distanced and mediated by the printed page. » Ma traduction.

justement dans cet espace de frottement entre oral et écrit. La narrataire fictionnelle à laquelle prétend s'adresser Saleem paraît d'ailleurs se différencier nettement du lecteur idéal que l'on peut deviner à partir du texte. Padma est une villageoise analphabète et Saleem insiste plusieurs fois sur son côté terre-à-terre et ses superstitions. Le fait que Saleem s'adresse à elle pourrait être une manière d'affirmer la volonté de l'écrivain de renouer avec une certaine authenticité traditionnelle. Saleem affirme ainsi : « Et Padma coule en moi. Comme l'histoire s'écoule de mon corps fissuré, mon Lotus coule en moi, doucement, avec son côté terre à terre, sa superstition paradoxale, son amour contradictoire pour le fabuleux ».[244] Pourtant, là encore l'artifice est largement visible. Le texte que le lecteur a entre les mains ne se donne pas pour la transcription du récit oral de Saleem à Padma, mais pour un récit écrit adressé à un double lectorat (occidental et indien) qui aurait des caractéristiques à peu près inverses à celles de Padma : ni analphabète, ni terre-à-terre, ni superstitieux et non enchaîné à l'exigence de l' « et-aprèsisme ». Dans le texte, Saleem analyse et commente les réactions de Padma à des extraits écrits et lus à haute voix et marque ainsi une certaine distance vis-à-vis de ce premier public. L'ironie n'est pas absente et prouve que le narrateur tente de créer une complicité avec un « public » bien différent de Padma. Ainsi après avoir, suite à la réaction offensée de Padma, intégré dans son récit « un péan solennel à la bouse », Saleem poursuit son récit :

> « Le 6 avril 1919, la cité sainte d'Amritsar sentait (glorieusement, Padma, de façon céleste) l'excrément. Et peut-être que le (merveilleux) fumet n'offensait pas le nez de mon grand-père – après tout, les paysans du Cachemire l'utilisaient ainsi qu'il est dit plus haut, comme une sorte de plâtre. »[245]

L'humour est produit par le décalage entre le destinataire fictif et le destinataire réel. La fiction d'oralité est aussi une manière de confronter différentes visions du monde.

C'est aussi un tel principe qui permet à Kourouma de traiter avec humour les horreurs des dictatures africaines dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*. En effet, Bingo et Tiécoura sont censés s'adresser à Koyaga, trônant

[244] Salman Rushdie, *Les enfants de minuit*, *op. cit*., p. 55. *Midnight's Children*, *op. cit*., p. 38 : « And certainly Padma is leaking into me. As history pours out of my fissured body, my lotus is quietly dripping in, with her down-to-earthery, and her paradoxical superstition, her contradictory love of the fabulous ».

[245] *Ibid.*, p. 45. *MC*, p. 32 : « On April 6th, 1919, the holy city of Amritsar smelled (gloriously, Padma, celestially!) of excrement. And perhaps the (beauteous!) reek did not offend the Nose on my grandfather's face – after all, Kashmiri peasants used it, as described above, for a kind of plaster. »

au centre d'un cercle formé par les sept plus prestigieux maîtres chasseurs. Mais comme dans *Midnight's Children*, le narrataire intradiégétique ne coïncide pas avec le destinataire du texte. En effet, si le *sora* s'adressait uniquement à une assemblée de maîtres chasseurs, aurait-il besoin d'expliquer ce qu'est un *sora* ou un *donsomana* ? L'humour du texte réside en partie dans le fait que le lecteur peut déchiffrer la part d'ironie et de moquerie dans le discours des louangeurs.

Dans les romans de Chamoiseau, de nombreuses formules signalent un narrataire « présent » formant un auditoire plutôt qu'un lectorat : « Mesdames et messieurs de la compagnie »[246] ; « Mes amis, ho ! »[247] ; « Loquenciers, ne restez plus assis car je prends la parole »[248], etc. Dans *Texaco*, le marqueur de paroles reconstitue le discours que Marie-Sophie est censée avoir tenu à l'urbaniste.

Par ce type de procédé le lecteur éprouve son étrangeté : le texte semble s'adresser à quelqu'un de tout à fait différent et il est obligé de mesurer la distance qui le sépare de l'échange auquel il assiste. En même temps, tout est fait pour que le lecteur puisse « suivre » cet échange (même si une certaine opacité peut être préservée). Il n'y a qu'à lire des transcriptions de récits oraux[249] pour mesurer l'ampleur de l'adaptation qui est faite dans le roman. D'une certaine manière, ces romans se présentent comme des initiations à l'« oraliture ».

Et pour faire découvrir les formes et les accents de l'oraliture, plusieurs procédés peuvent être employés.

2.3. Emprunter aux formes et aux accents de l'oralité

Schématiquement, on peut distinguer deux manières d'intégrer les formes et les rythmes de l'oralité : le collage et la fusion. Le collage est sans doute la stratégie la plus visible pour puiser dans les sources de l'oraliture, puisqu'il s'agit d'intégrer directement dans le texte des transcriptions de créations orales – extraits de contes, proverbes, devinettes, chansons, etc. – souvent mises en relief par des italiques ou une mise en page particulière. En procédant ainsi, le roman met en valeur l'existence d'autres genres, d'autres modes d'expression créative. La fusion consiste en revanche à s'inspirer de certaines techniques, de certaines structures ou de certains rythmes des genres oraux pour les adapter au roman.

[246] Patrick Chamoiseau, *Chronique des sept misères*, *op. cit.*, p. 15.
[247] Patrick Chamoiseau, *Solibo Magnifique*, *op. cit.*, p. 69.
[248] Patrick Chamoiseau, *Biblique des derniers gestes*, *op. cit.*, p. 33.
[249] Voir par exemple les travaux de Christiane Seydou sur l'oralité peule, notamment l'édition de *Silâmaka et Poullôri*, épopée recueillie de la bouche du griot Tinguidji (*op. cit.*).

Souvent les auteurs rappellent l'importance de l'oralité par une situation d'énonciation particulière, mais ce n'est pas forcément le cas. Ce choix permet de renouveler l'art du roman, de l'ouvrir à d'autres possibles, mais laisse peu de chance à un lecteur non connaisseur de l'oraliture de découvrir la richesse propre de ce patrimoine.[250] Certains auteurs associent collages et fusions et cumulent ainsi les avantages des deux méthodes.

2.3.1. Collages

Kourouma, dans *Les soleils des indépendances*, intègre de manière explicite et soulignée par des italiques une mélodie de noce malinké (p. 102), un air de tam-tam (p. 184), des proverbes chantés (p. 185). Dans la deuxième partie du roman, Fama se remémore l'histoire de sa dynastie dont il apparaît clairement qu'il la connaît sous la forme d'une épopée transmise oralement. Dans *Monnè, outrages et défis* et dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, de très nombreux proverbes en italiques (dont certains pourraient être fictifs) rythment le texte. Dans *Monnè, outrages et défis*, ils introduisent chaque chapitre et fonctionnent comme des titres ; dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, ils sont plutôt utilisés en conclusion. Notons aussi que le titre *Allah n'est pas obligé* est la première partie d'un proverbe, dont Birahima donne la totalité au début de son récit : « *Allah n'est pas obligé d'être juste dans toutes ses choses ici-bas* »[251], un proverbe qui, repris très régulièrement, rythme le récit.[252]

Dans *Les derniers rois mages* de Maryse Condé, le récit est entrecoupé d'extraits des cahiers de Djéré (dans des chapitres à part). Dans ces derniers, Djéré aurait retranscrit les légendes familiales racontées par son père. Dans *Transit* de Waberi, Awaleh raconte une histoire inspirée d'un vieux conte arabe.[253]

---

[250] Les travaux de chercheurs comme Mohamadou Kane (*Roman africain et tradition*, Dakar, NEA, 1982) ou Amadou Koné (*Des textes oraux au roman moderne. Études sur les avatars de la tradition orale dans le roman ouest-africain*, Frankfurt, Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 1993) tentent de montrer qu'un certain nombre d'œuvres africaines ont été mal comprises en Occident parce que l'on a pris des traits caractéristiques de l'oralité et des genres traditionnels pour des défauts stylistiques. Il n'est pas rare non plus que l'on ne voie derrière certains procédés que des techniques postmodernes occidentales (ce qui n'est pas toujours à exclure non plus, mais qui mérite au moins d'être mis en balance avec la possibilité d'une influence d'autres genres).

[251] Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, *op. cit.*, p. 9.

[252] Dans *L'isolé soleil* (*op. cit.*), Daniel Maximin intègre plusieurs contes ou extraits de performances orales (le conte de Chouval et Coulibri, celui de Pélamanli Pélamanlou dont le motif parcourt par ailleurs tout le roman, des extraits de performances lors du carnaval, etc.).

[253] Abdourahman Waberi, *Transit*, *op. cit.*, p. 68-70.

Ben Okri recourt fréquemment à ce procédé et sa trilogie d'Azaro abonde en récits et contes enchâssés. Dans *The Famished Road*, la mère d'Azaro raconte à son fils l'histoire d'un sorcier qui est allé sur la lune avant de se rendre au pays des hommes blancs. Interrompue avant la fin, elle commence une autre histoire, celle de l'estomac, une histoire qu'elle n'achève pas non plus.[254] Vers la fin du roman, elle lui raconte une histoire complexe contenant elle-même un récit enchâssé sur un homme blanc qui cherche en vain à quitter l'Afrique, y parvient après avoir résolu une énigme puis vit de nombreuses aventures et revient, cette fois sous les traits d'un Yoruba.[255]

On trouve des chansons ou des comptines dans un grand nombre de romans, dont par exemple *The God of Small Things* d'Arundhati Roy, *Histoire de la femme cannibale*, *La colonie du nouveau monde*, *La migration des cœurs* ou *Les derniers rois mages* de Maryse Condé, *L'isolé Soleil* de Daniel Maximin, *The Satanic Verses* et surtout *The Ground beneath her Feet* de Salman Rushdie. Dans *The Dragon Can't Dance* d'Earl Lovelace, l'auteur intègre plusieurs extraits de calypsos. Dans *Biblique des derniers gestes* de Chamoiseau, le texte du marqueur de paroles est entrecoupé d'extraits des cantilènes d'Isomène Calypso, « conteur à voix pas claire de la commune de Saint-Joseph »[256], cantilènes qui racontent à leur manière la vie de Balthazar et concurrencent donc d'une certaine manière le récit du marqueur de paroles. Dans *Chronique des sept misères*, l'auteur intégrait déjà des extraits de poèmes (ou de chansons) d'Elmire la pacotilleuse[257], des contes (celui de Ti-Boute le colibri, raconté par le vieux nègre

[254] Ben Okri, *La route de la faim*, *op. cit.*, p. 109-110. *The Famished Road*, *op. cit.*, p. 80.
[255] *Ibid.*, p. 616-619. *FR*, p. 482-484. On pourrait citer bien d'autres exemples. Ainsi, le père d'Azaro lui transmet l'histoire du Roi de la Route, qui n'est pas sans rappeler certains éléments du mythe d'Ogun. (*Ibid.*, p. 332-335. *FR*, p. 258-261.) Dans *Songs of Enchantment*, la mère d'Azaro rapporte dans le chapitre intulé « The invention of Death » (« L'invention de la Mort ») un mythe de l'origine dans lequel l'apparition du langage, le désir de propriété et la mort seraient nés en même temps. (Ben Okri, *Songs of Enchantment*, *op. cit.*, p. 73-78.) Dans le chapitre intitulé « Manifestations of the Hidden » (« Manifestations du caché »), le père d'Azaro raconte l'histoire d'un chasseur qui épouse une femme capable de se métamorphoser en antilope. (*Ibid.*, p. 260-271.) Dans *Infinite Riches*, la mère d'Azaro relate dans le chapitre « Circling spirit (1) » (« L'esprit encerclant (1) ») comment un chef célèbre ordonne de tuer toutes les grenouilles du royaume et voit son royaume détruit par les moustiques. (Ben Okri, *Infinite Riches*, *op. cit.*, p. 93-101.) Dans le chapitre « Invisible books » (« Livres invisibles »), c'est Azaro qui lit à son père l'histoire d'un roi africain sauvé de la mort au cours d'une bataille par un sanglier sauvage. Dans ce même chapitre, Azaro écoute ensuite des histoires racontées par le vent. (*Ibid.*, p. 148-149.) Dans le chapitre suivant, « The shrine in the labyrinth » (« Le sanctuaire dans le labyrinthe »), le père d'Azaro explique à son fils qu'il existe plusieurs légendes (qu'il résume) concernant des statues mystérieuses découvertes dans la forêt. (*Ibid.*, p. 153-157.) Dans « The story of the Rain Queen » (« L'histoire de la Reine Pluie »), il raconte à Azaro la légende de la Reine Pluie. (*Ibid.*, p. 199-205)
[256] Patrick Chamoiseau, *Biblique des derniers gestes*, *op. cit.*, p. 13.
[257] Patrick Chamoiseau, *Chronique des sept misères*, *op. cit.*, p. 80-81 et p. 216-217.

Hep-là[258]), des chansons (celle du Kouli[259]). En annexe, l'auteur ajoute « les cris du djob », « la chanson de Kouli » (en version intégrale) et les « paroles de djobeurs », traces de l'oralité présentée comme consubstantielle à l'univers du marché. Dans *Biblique des derniers gestes*, l'auteur reprend d'ailleurs un procédé similaire en intégrant les « *apatoudis* » (quelquefois dans le corps du texte, mais la plupart du temps en annexe), ces paroles de sagesse de Man l'Oubliée et les « Da contre la malédiction », recueil de source orale des recettes et conseils de sages-femmes.

2.3.2. Fusions

La fusion est un procédé autrement plus complexe qui exige une grande créativité. Elle peut être pratiquée à différents niveaux : les structures ou le rythme d'un genre oral spécifique ou certains procédés caractéristiques de toute narration orale peuvent être appropriés et adaptés.

L'univers des contes semble avoir eu une grande influence sur de très nombreux auteurs et un certain nombre de ses aspects formels (en plus bien sûr des thèmes ou des motifs) peuvent lui être empruntés. L'exemple le plus cité à ce titre est peut-être *The Palm Wine Drinkard* du Nigérian Tutuola. Dans ce roman, l'auteur s'inspire de contes yorubas aussi bien pour le contenu que pour la forme. Les aventures racontées sont tirées de récits oraux et s'enchaînent selon une progression qui, « différente de celle du roman, […] ne ménage pas ses effets, ne dispose pas ses plans ou ses personnages selon une tactique de progression ou de surprise à créer, d'effet psychologique ou de recherche esthétique. »[260]

Ben Okri (au moins dans certaines de ses nouvelles et dans la trilogie d'Azaro) expérimente des choses similaires. Au-delà de l'importance des épisodes de métamorphoses (« L'anthropomorphisme et la métamorphose sont des caractéristiques habituelles des contes et de la mythologie yoruba »[261]) et des motifs mythiques déjà évoqués, il convient de s'attarder sur la forme des récits.

---

[258] *Ibid.*, p. 106-107.
[259] *Ibid.*, p. 104.
[260] Michèle Dussoutour-Hammer, *Amos Tutuola. Tradition orale et écriture du conte*, Paris, Présence africaine, 1976, p. 37.
[261] David Whittaker, « Realms of Liminality: the Mythic Topography of Amos Tutuola's *Bush of the Ghosts* », *SOAS Literary Review*, vol. 3, automne 2001. Consultable en ligne : www.soas.ac.uk/soaslit/issue3/Whittaker.pdf, (dernière consultation : 25 janvier 2010) : « Anthropomorphism and shape-changing are a regular feature of Yoruba folktales and mythology. » Ma traduction.

Tout d'abord un certain nombre de titres de chapitres (dans *Songs of Enchantment* et *Infinite Riches*) ressemblent à des titres de contes : « *Parable of the Peacock* » (« La parabole du paon »)[262] ; « *Riddle of the White Antelopes* » (« L'énigme des antilopes blanches »)[263] ; « *The story of the Rain Queen* » (« L'histoire de la Reine Pluie »)[264]. Certaines formules rappellent aussi l'univers du conte : « Au commencement était une rivière. La rivière devint une route, et la route sillonna le monde entier. Et comme la route avait été autrefois une rivière, elle avait toujours faim. »[265] Par ailleurs, le fait que très peu d'indications spatio-temporelles précises soient données tend aussi à tirer ces récits du côté des contes. En effet, même si de nombreux indices permettent de le supposer, il n'est jamais dit que la nation dont il est question dans les romans est le Nigéria, et aucune date n'est donnée. On note également que la grande majorité des personnages restent anonymes et sont réduits à leur fonction ou à un symbole (Dad, Mum, le vieil aveugle). Même quand ils portent un nom, celui-ci est très peu utilisé. Ainsi, bien que le photographe s'appelle Jeremiah, Azaro remarque : « Au bout de quelque temps, nous oubliâmes son nom et nous finîmes par parler de lui en disant simplement 'le photographe'. »[266] Tout est fait pour conférer au récit une atmosphère atemporelle comme dans les contes. Mais encore plus significative est la façon dont Okri structure son récit. Les trois romans du cycle d'Azaro, mais surtout le premier *The Famished Road*, se caractérisent par un enchaînement d'épisodes aux liens relativement lâches, au point qu'il est très difficile de résumer l'intrigue. Il n'y a pas une progression linéaire qui mènerait Azaro de l'enfance à la maturité[267], mais plutôt une somme d'expériences dont beaucoup pourraient être lues de manière autonome. Malgré cela le roman garde une certaine cohésion grâce à un procédé typique de l'oralité, la répétition. Claude Hagège note en effet :

---

[262] Ben Okri, *Songs of Enchantment*, *op. cit.*, p. 36. Ma traduction
[263] *Ibid.*, p. 83. Ma traduction.
[264] Ben Okri, *Infinite Riches*, *op. cit.*, p. 199. Ma traduction.
[265] Ben Okri, *La route de la faim*, *op. cit.*, p. 13. *The Famished Road*, *op. cit.*, p. 3 : « In the beginning there was a river. The river became a road and the road branched out to the whole world. And because the road was once a river it was always hungry. »
[266] *Ibid.*, p. 187. *FR*, p. 142 : « After a while we forgot his name and he became known to us simply as 'the photographer'»
[267] De ce point de vue, il est bien difficile de suivre ceux qui voient dans ces romans des *Bildungsroman*. (Par exemple José Santiago Fernandez Vasquez, « Recharting the Geography of Genre: Ben Okri's *The Famished Road* as a Postcolonial Bildungsroman », *The Journal of Commonwealth Literature*, vol. 37, n° 2, 2002, p. 85-106.) Azaro passe effectivement son temps sur les routes et il lui arrive de nombreuses aventures, mais il ne semble guère possible de déterminer la nature de son évolution personnelle.

> « [le 'style oral] recourt à toutes sortes de procédés de symbolique gestuelle et articulatoire qui lui assurent une étonnante efficacité mnémotechnique : refrains, syllabes de déclenchement, mots d'appel, noms-agrafes, expressions inductrices, profusion de quasi-synonymes, assonances, rimes, allitérations et autres échos phoniques et sémantiques, parallélismes lexicaux et grammaticaux, couples de sens, rythmisation par le geste et par les mouvements de la bouche. Coiffant ces manifestations, le procédé général est la répétition. […] La répétition est foncièrement constructrice de l'oral. »[268]

Dans le cycle d'Azaro un grand nombre de motifs, mais aussi de phrases reviennent très régulièrement, souvent sous la forme de variations. Ainsi le motif de l'*abiku* n'est-il pas seulement incarné par Azaro, mais aussi par Ade, par la nation et par la progéniture de Madame Koto. Chaque fois, l'image de l'*abiku* est un peu différente.[269] Si Azaro explore la richesse de sa situation, Ade la vit comme une punition et ne rêve que de retourner dans le monde des esprits. Alors qu'il était une figure négative de son vivant, il devient le guide spirituel d'Azaro une fois mort. Les triplés de Madame Koto sont eux de véritables monstres qui s'entredévorent. Quant à la nation, son destin demeure imprévisible. De nombreux épisodes secondaires évoquent aussi cette symbolique. Ainsi au début de *The Famished Road*, Azaro est capturé pour devenir l'enfant d'une déesse enceinte qui n'a jusque là pas trouvé d'enfant à mettre au monde. Par la suite, Azaro est à nouveau fait prisonnier, cette fois par un couple qui, ayant perdu un enfant (dont Azaro voit d'ailleurs l'esprit), espère le remplacer par Azaro. À la fin de ce premier volume, le père d'Ade s'interroge : « Combien de fois un homme peut-il renaître au cours d'une vie de misère ? »[270] En multipliant les variations sur ce thème, Okri en souligne l'importance en même temps que la complexité. Des épisodes qui paraissent *a priori* sans lien les uns avec les autres se trouvent reliés par des symboles qui s'enrichissent de chaque référence. Le ressassement est également renforcé par des phrases, des formules qui reviennent régulièrement, là encore sous forme de variations. Ainsi dans *The Famished Road*, la phrase « La vie est pleine d'énigmes que seuls les morts peuvent élucider »[271] est déclinée de diverses manières. On la retrouve presque identique quelques chapitres plus loin : « le monde est plein d'énigmes que seuls les morts peuvent élucider »[272]. Puis à deux reprises sous des formes inversées : « Les morts posent un grand nombre

[268] Claude Hagège, *L'homme de paroles. op. cit.*, p. 111.
[269] C'est pour cette raison que faire d'Azaro une allégorie de la nation parce que la nation est aussi comparée à un enfant *abiku* est abusif : Azaro et la nation ont des traits communs, mais leurs destins ne se confondent pas forcément.
[270] Ben Okri, *La route de la faim*, *op. cit*., p. 620. *The Famished Road*, *op. cit*., p. 485 : « How many times can a man be reborn in one miserable life? »
[271] *Ibid.*, p. 60. *FR*, p. 40 : « That's good. Life is full of riddles that only the dead can answer ».
[272] *Ibid.*, p. 103. *FR*, p. 75 : « The world is full of riddles that only the dead can answer »

d'énigmes que seuls les vivants peuvent élucider »[273] et « Nous sommes confrontés à de multiples énigmes que ni les vivants, ni les morts, ne peuvent élucider. »[274] Dans l'avant-dernier chapitre du volume, on lit : « L'enfant-esprit est un aventurier involontaire, projeté dans le chaos et la lumière du soleil, dans les rêves des vivants et des morts. »[275] Une phrase qui est reprise mot pour mot dans le deuxième chapitre de *Songs of Enchantment* d'ailleurs intitulé « *An Unwilling Adventurer* » (« Un aventurier involontaire ») : « Oui, l'enfant-esprit est un aventurier involontaire, dans le chaos et la lumière, dans les rêves des vivants et des morts. »[276] Cette reprise permet de relier les deux volumes. L'étude des titres de chapitre dans *Songs of Enchantment* et *Infinite Riches* permet d'entrevoir la façon dont Okri structure son récit. Ainsi dans *Songs of Enchantment*, treize chapitres sur soixante contiennent dans le titre un terme référent au fait de voir ou de ne pas voir (« *blind* », « *hidden* », « *see* », « *invisible* », etc.) Or, le premier chapitre qui s'intitule « *What we didn't see* » (« Ce que nous n'avions pas vu ») s'ouvre justement par ces lignes :

> « Nous ne voyions pas les sept montagnes devant nous. Nous ne voyions pas comment elles étaient toujours devant nous, nous appelant toujours, nous rappelant toujours qu'il y a plus de choses à faire, de rêves à réaliser, de joies à redécouvrir, de promesses faites avant la naissance à tenir, de beauté et d'amour à incarner. »[277]

Le roman s'achève sur celles-ci : « Peut-être qu'un jour nous verrons les montagnes devant nous. Peut-être qu'un jour nous verrons les sept montagnes de notre mystérieuse destinée. »[278]

La récurrence de termes proches, de motifs similaires, de métaphores apparentées, permet de relier entre elles les parties. Les mots sont combinés et recombinés différemment dans les titres créant ainsi un jeu d'échos. Ainsi dans *Songs of Enchantment*, un chapitre s'intitule « *The invention of death* » (« L'invention de la mort »), un autre « *The invention of chaos* » (« L'invention du

[273] *Ibid.*, p. 545. *FR*, p. 427 : « There are many riddles of the dead that only the living can answer »
[274] *Ibid.*, p. 623. *FR*, p. 488 : « There are many riddles amongst us that neither the living nor the dead can answer. »
[275] *Ibid.*, p. 622. *FR*, p. 487 : « The spirit-child is an unwilling adventurer into chaos and sunlight, into the dreams of the living and the dead. »
[276] Ben Okri, *Songs of Enchantment*, *op. cit.*, p. 4 : « Yes, the spirit-child is an unwilling adventurer into chaos and sunlight, into the dreams of the living and the dead. » Ma traduction.
[277] *Ibid*., p. 3 : « We didn't see the seven mountains ahead of us. We didn't see how they are always ahead, always calling us, always reminding us that there are more things to be done, dreams to be realised, joys to be rediscovered, promises made before birth to be fulfilled, beauty to be incarnated, and love embodied. » Ma traduction.
[278] *Ibid*., p. 297 : « Maybe one day, we will see the mountains ahead of us. Maybe one day we will see the seven mountains of our mysterious destiny. » Ma traduction.

chaos »), un autre encore « *The conquest of death* » (« La conquête de la mort »). Dans *Infinite Riches*, un chapitre a pour titre « *The silence of the Tyger* » (« Le silence du Tigre »), un autre « *The silence of tigers* » (« Le silence des tigres »). On trouve aussi « *Destroying the veil* » (« En détruisant le voile ») et « *Behind the veil* » (« Derrière le voile »). Certains chapitres de *Infinite Riches* font par ailleurs écho à ceux de *Songs of Enchantment*. Ainsi on trouve dans le second volume de la trilogie un chapitre intitulé « *The snake and the shrine* » (« Le serpent et le sanctuaire ») auquel répond dans le troisième « *The angel and the shrine* » (« L'ange et le sanctuaire »). Ces chapitres dont les titres se ressemblent (il y en a bien d'autres) sont souvent relativement éloignés dans le roman et surtout du point de vue du contenu ne paraissent pas explicitement et clairement liés. Ainsi, dans « *The silence of the Tyger* », on apprend que le père d'Azaro à sa sortie de prison semble devenu muet (« Tyger » est son surnom), alors que « *The silence of the tigers* » décrit un meeting politique dans lequel les habitants du ghetto opposent leur mutisme aux gesticulations et au discours interminables d'un politicien. Le mot « *tigers* » n'est d'ailleurs jamais employé dans le chapitre même. Seule la répétition dans les titres permet de faire un lien entre ces parties et ainsi de comprendre que le silence est l'arme des résistants les plus démunis. Toutes ces répétitions, ces variations sont caractéristiques des récits oraux dans lesquels les sonorités jouent un rôle très important pour structurer le récit.

Abdourahman Waberi ne se contente pas non plus d'intégrer des extraits de conte dans ses textes, mais s'approprie également certaines techniques narratives. Alice, un des personnages de *Transit*, s'explique sur l'art de raconter :

> « Quand on raconte une histoire, écoute-moi mon amour mon bouton de rose mon premier livre d'images, oui, quand on déroute l'allant d'une histoire, tout dépend de l'enchaînement des parties, l'enchâssement des séquences, le surgissement du hasard, le bon usage du catalogue et de la série. L'ordre le plus naturel saute rarement aux yeux. Il se fait par détours, par calculs approximatifs, par le compas des ellipses, donc par répétitions renouvelées. Il faut saisir le souffle dans la bousculade des voix narratives, c'est tout. Un mâcher-digérer, un couper-coller fait parfois l'affaire. »[279]

La narration de Waberi, dans *Transit* et peut-être encore plus dans *Balbala* semble s'accorder à cette leçon : les parties s'enchaînent selon une logique non linéaire qui semble surtout obéir à des principes esthétiques. Le rythme, le « souffle » paraissent plus importants que la chronologie ou la logique

[279] Abdourahman Waberi, *Transit*, *op.cit.*, p. 107.

événementielle. Les voix narratives se bousculent effectivement et c'est de leurs frottements, de leurs collisions qu'émerge le sens.

Kourouma est peut-être celui qui a donné à la littérature africaine l'exemple le plus poussé d'une fusion entre genre écrit et oral. Déjà dans *Les soleils des indépendances*, il dépasse le procédé du simple collage en créant le discours d'un de ses personnages (Balla) à partir de récits tirés de l'oraliture. Jean Dérive a en effet montré que les exploits que Balla s'attribuent (au chapitre 4 de la deuxième partie) correspondent en fait à des extraits de chants traditionnels de chasseurs (les « *ngoni donkili* »).[280] Mais c'est avec *En attendant le vote des bêtes sauvages* que son expérimentation va le plus loin. Ce roman est un véritable tour de force dans la mesure où il intègre – non pas ponctuellement ou de manière anecdotique, mais systématiquement – les structures et les règles du *donsomana*, c'est-à-dire un récit purificatoire fait par un *sora* accompagné d'un *cordoua*. Parce que la formule est *a priori* inconnue du lecteur occidental, l'auteur la définit donc dans son roman et revient à plusieurs reprises sur ce qu'elle implique sur le plan thématique comme sur le plan formel. Il est donc très clair que dans ce roman, la forte présence de commentaires sur l'art de la fiction est liée à une situation d'énonciation ambiguë, puisque le public cible est un public double, africain et occidental. On le voit dès les premières pages dans lesquelles le *sora*, pour expliquer les notions supposées ignorées d'au moins un partie du lectorat, passe aussi bien par des périphrases explicatives que par des équivalents dans d'autres cultures :

> « Moi, Bingo, je suis le *sora* ; je louange, chante et joue de la cora. Un sora est un chantre, un aède qui dit les exploits des chasseurs et encense les héros chasseurs. […] je suis le griot musicien de la confrérie des chasseurs. L'homme à ma droite, le saltimbanque accoutré dans son costume effarant, avec la flûte, s'appelle Tiécoura. Tiécoura est mon répondeur. Un sora se fait toujours accompagner par un apprenti appelé répondeur. Retenez le nom de Tiécoura, mon apprenti répondeur, un initié en phase purificatoire, un fou du roi. […] Le récit purificatoire est appelé en malinké un *donsomana*. C'est une geste. Il est dit par un sora accompagné par un répondeur *cordoua*. Un cordoua est un initié en phase purificatoire, en phase cathartique. »[281]

Le *sora* évoque ensuite l'importance de la tradition, ce qui dans son récit doit se traduire par une présence forte de proverbes. Ceux-ci, qui ensuite abondent, ont

[280] Jean Dérive, « Quelques propositions pour un enseignement des littératures francophones en France », in Jacques Corzani et Alain Ricard (dir.), *Littérature africaine et enseignement*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1985, p. 105.
[281] Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, *op.cit.*, p. 9-10.

aussi pour fonction de structurer le récit et d'aider le *sora* à ne pas perdre le fil, ce que Bingo rappelle d'ailleurs : « le proverbe est le cheval de la parole ; quand la parole se perd, c'est grâce au proverbe qu'on la retrouve. »[282] Régulièrement, Bingo justifie le déroulement de son récit, l'enchaînement des épisodes par les règles du *donsomana* :

> « Le donsomana est une parole, un genre littéraire dont le but est de célébrer les gestes des héros chasseurs et de toutes sortes de héros. Avant d'introduire un héros dans un donsomana, le genre exige qu'on dise au préalable son panégyrique. Le héros est une haute montagne et le sora qui conte est un voyageur. De très loin, avant de s'en approcher, de la côtoyer, de la fréquenter, le voyageur aperçoit la montagne. Les guerriers vietnamiens sont des héros ; ils sont comme autant de très hautes montagnes. Leur nom vient de tomber dans notre récit. Il nous faut nous arrêter un instant pour réciter leur panégyrique. »[283]

Le découpage du roman semble suivre les séquences du *donsomana*. Il est en effet composé de six grandes parties qui correspondent aux six veillées, chacune introduite par une annonce du thème de la veillée accompagné de proverbes s'y référant. Chaque veillée est elle-même divisée en plusieurs parties séparées les unes des autres par les intermèdes du répondeur Tiécoura, accompagné là encore de proverbes récités par le *sora*. Chaque fois, ce dernier annonce la nécessité d'une pause ou d'un intermède, souvent sous une forme proverbiale : « Le chasseur à l'affût du gibier de temps en temps s'arrête pour écouter le vent. Imitons-le nous aussi, soufflons un peu. »[284] Il arrive aussi que le *sora* annonce des digressions, des ruptures dans le cours du *donsomana*, ruptures qui s'avèrent en fait nécessaires au déroulement de l'intrigue romanesque :

> « Le parcours, la vie de Maclédio avant la rencontre de Koyaga n'est pas une courte parole. C'est une montagne qu'il nous faut contourner pour que le donsomana que nous disons se libère. C'est un fleuve qu'il nous faut traverser pour retrouver la route du dit de la geste que nous parcourons. C'est un orage qu'il faut entendre avant de dire nos paroles, de faire écouter nos chants. On ne peut pas réciter la geste de Koyaga sans au préalable s'appesantir pendant une veillée entière sur le parcours de Maclédio. »[285]

Les explications du fonctionnement du *donsomana* ainsi que les ruptures du récit traditionnel montrent bien que le roman s'adresse à un public double. Il me semble toutefois que loin de les voir comme de nécessaires artifices alourdissant quelque peu l'ouvrage (comme Madeleine Borgomano semble quelquefois les

[282] *Ibid.*, p. 42. Il s'agit là d'un « métaproverbe » que l'on retrouve dans toute l'Afrique de l'Ouest.
[283] *Ibid.*, p. 32.
[284] *Ibid.*, p. 77.
[285] Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, *op. cit.*, p. 125.

présenter[286]), ils témoignent au contraire de la créativité de l'auteur et participent du plaisir du texte. Les décalages et les ruptures de pacte font partie de l'esthétique du roman. La publication ultérieure d'*Allah n'est pas obligé*, roman lui aussi fondé sur un impossible pacte de lecture, semble le confirmer.

Chez Rushdie, le conte a une grande influence. On le voit bien sûr dans *Midnight's Children* : en ouvrant le récit par la formule consacrée « Il était une fois », le narrateur s'inscrit dans la tradition du conte de fées. De nombreux indices appuient cela. L'enfant prodigieux dont le livre raconte l'histoire est né à minuit, Le narrateur/conteur multiplie les prolepses qui aiguisent la curiosité du lecteur/auditeur et recourt à des termes aux associations immédiates : « mystérieusement », « Schéhérazade », « miracles », « Sésame-ouvre-toi ». [287] En même temps cette inscription est négociée, puisqu'aussitôt après l'amorce typique des contes, le narrateur s'interrompt : « Non, ça ne marche pas, il ne faut pas perdre la date de vue »[288]. Dès l'incipit, le lecteur comprend que le récit qui lui est proposé tente de faire la synthèse entre plusieurs genres (conte, autobiographie fictive, chronique historique). Dans *The Satanic Verses*, la formule « Il était une fois » est également employée, accompagnée cette fois de la traduction des formules des contes orientaux : « Il était une fois – il était et il n'était pas, comme disent les anciens contes, c'est arrivé et ce n'est jamais arrivé »[289]. La formule est reprise plus loin en urdu : « *Kan ma kan / Fi qadim azzaman*… Ce fut ainsi, ce ne fut pas ainsi, dans le temps d'autrefois »[290]. On retrouve quelque chose d'assez proche dans *Shame* où les premières lignes du roman évoquent aussi fortement l'univers des contes : « Dans la lointaine ville frontière de Q., qui vue d'en haut ressemble à s'y méprendre à des haltères mal proportionnées,

[286] Madeleine Borgomano pour décrire les procédés de fusion générique recourt aux termes « didactique », « artifice dénué de toute vraisemblance », « lacunes », etc. *Des hommes ou des bêtes ? Lecture de* En attendant le vote des bêtes sauvages *d'Ahmadou Kourouma*, *op. cit.*, p. 22-23.

[287] *Les mille et une nuits* qui sont ici évoquées fondent aussi le point de départ du roman de Rachid Boudjedra, *Les mille et une années de la nostalgie* (Paris, Denoël, 1979).

[288] Salman Rushdie, *Les enfants de minuit*, *op. cit.*, p. 11. *Midnight's Children*, *op. cit.*, p. 9 : « No, that won't do, there's no getting away from the date ».

[289] Salman Rushdie, *Les versets sataniques*, *op. cit.*, p. 47. *The Satanic Verses*, *op. cit.*, p. 35 : « Once upon a time – *it was so and it was not so*, as the old stories used to say, *it happened and it never did* – maybe, then, or maybe not ».

[290] *Ibid.*, p. 162. *SV*, p. 143 : « *Kan ma kan / Fi qadim azzaman*… It was so, it was not, in a time long forgot ».

vivaient autrefois trois sœurs aimables et aimantes. »[291] Au cours des romans de nombreux indices vont également dans ce sens. Ainsi, dans *Midnight's Children*, un chapitre s'intitule « Les monstres à plusieurs têtes », un autre « Abracadabra », ce qui est d'ailleurs le premier mot que prononce le fils adoptif de Saleem. Parvati, la compagne de Saleem, est une sorcière ; la Veuve Noire a également des allures de sorcière. On relève par ailleurs des allusions à de très nombreux contes, par exemple au Petit Chaperon Rouge[292] ou au conte d'Aladin et la lampe merveilleuse.[293] Dans *Shame*, un chapitre s'intitule « La Belle et la Bête », la conception quasi magique d'Omar et le fait qu'il ait trois mères évoquent aussi l'univers des contes (le chiffre trois joue un rôle très important) et le narrateur affirme lui-même écrire un conte de fées (« je ne raconte qu'une sorte de conte de fées moderne »[294]. Mais, au-delà des formules introductives et des références explicites, la structure même des romans semble emprunter aux contes. Rushdie explique d'ailleurs en ces termes ce qui l'a fasciné dans les techniques du conte :

> « Un récit oral ne va pas du début au milieu puis à la fin de l'histoire. Il avance en grandes plongées, il avance en spirales ou en boucles, très souvent il répète quelque chose qui est arrivé avant pour vous le rappeler, et ensuite vous entraîne à nouveau, parfois il se résume, il dérive souvent vers quelque chose auquel le conteur semble avoir pensé à l'instant, ensuite il revient à l'idée maîtresse du récit. Quelquefois il s'éloigne du chemin et vous raconte une autre histoire en rapport, qui est du même style que l'histoire qu'il est en train de vous raconter, et ensuite il retourne à l'histoire principale. »[295]

Cet art du détour et de la digression a largement laissé sa marque sur les romans de l'auteur. Ainsi, pour satisfaire Padma, Saleem insère dans son récit « un péan

---

[291] Salman Rushdie, *La honte*, *op. cit.*, p. 11. *Shame*, *op. cit.*, p. 11 : « In the remote border town of Q., which when seen from the air resembles nothing so much as an ill-proportioned dumb-bell, there once lived three lovely, and loving, sisters. »

[292] Salman Rushdie, *Les versets sataniques*, *op. cit.*, p. 154 : « Me voici, chez Mère-grand. Ses grands yeux, ses grandes mains, ses grandes dents. » *The Satanic Verses*, *op. cit.*, p. 136 : « Here I am, in Grandmother's house. Her big eyes, hands, teeth. »

[293] *Ibid.*, p. 48 : « Sur une étagère du bureau aux boiseries de teck de Changez Chamchawala, à côté de la traduction en dix volumes des *Mille et une nuits* par Richard Burton […] il y avait une lampe magique, un avatar de cuivre-et-laiton brillant de celle qui contenait le génie d'Aladin ». *SV*, p. 36 : « On a shelf of Changez Chamchawala's teak-lined study, beside a ten-volume set of the Richard Burton translation of the Arabian Nights […] there stood a magic lamp, a brightly polished copper-and-brass avatar of Aladdin's very own genie-container ».

[294] Salman Rushdie, *La honte*, *op. cit.*, p. 80. *Shame*, *op. cit.*, p. 70 : « I am only telling a sort of modern fairy-tale ».

[295] Salman Rushdie, « *Midnight's Children* and *Shame* », art. cit., p. 7 : « An oral narrative does not go from the beginning to the middle to the end of the story. It goes in great swoops, it goes in spirals or in loops, it every so often reiterates something that happened earlier to remind you, and then take you off again, sometimes summarizes itself, it frequently digresses off into something that the story-teller appears just to have thought of, then it comes back to the main thrust of the narrative. Sometimes it steps sideways and tells you about another, related story which is like the story that he's been telling to you, and then it goes back to the main story. » Ma traduction.

solennel à la Bouse »[296]. Au début du huitième chapitre (« Tic-tac »), il résume tout ce qu'il a déjà raconté, au grand plaisir de son auditrice qui constate : « Tu as enfin appris à dire les choses très vite »[297]. Et lorsqu'il sent son attention diminuer, il se hâte de réveiller son intérêt en annonçant toutes les merveilles à venir du récit :

> « Je ne suis pas encore fini ! Il doit y avoir une électrocution et une forêt vierge ; une pyramide de têtes sur un champ imprégné par ce qui coule d'os à moelle ; des fuites et un minaret qui hurlait ! Padma, il y a encore plein de choses intéressantes à dire : mes épreuves supplémentaires dans le panier d'invisibilité, et l'ombre d'une autre mosquée ; attends les pressentiments de Resham Bibi et la moue de Parvati-la-sorcière ! »[298]

Nancy Batty a très bien montré comment, à l'instar de Schéhérazade, Saleem dans *Midnight's Children* doit entretenir le suspense.[299] La narration de Saleem, comme dans une relation entre conteur et public, est une véritable entreprise de séduction, un jeu entre les attentes de Padma qui voudrait un récit linéaire et harcèle Saleem avec son « et-aprèsisme » et les détours, reculs, fuites et bonds en avant du narrateur. Par ailleurs, l'auteur a recours à de nombreuses répétitions qui permettent d'assurer la cohésion d'un ensemble particulièrement foisonnant. Ainsi, le chapitre « L'assèchement et le désert » semble un pastiche du premier chapitre dont il reprend toute la structure narrative. La naissance du fils de Parvati et Shiva répète celle de Saleem : l'enfant naît à minuit au moment de la proclamation de l'état d'urgence et s'avère également un enfant miraculeux, associé au dieu Ganesh, cette fois non pas à cause de son nez, mais de ses oreilles surdimensionnées. Comme dans un tapis du Cachemire, les mêmes motifs réapparaissent régulièrement, changeant parfois légèrement de couleur et d'orientation.

Julie Mullaney montre dans son étude de *The God of Small Things* d'Arundhati Roy que l'on peut déceler dans le roman l'influence formelle de l'art

[296] Salman Rushdie, *Les enfants de minuit*, *op. cit.*, p. 44. *Midnight's Children*, *op. cit.*, p. 32 : « a brief paean to Dung ».
[297] *Ibid.*, p. 158. *MC*, p. 109 : « you've learned how to tell things really fast. »
[298] *Ibid.*, p. 504. *MC*, p. 346 : « I'm not finished yet. There is to be electrocution and a rain-forest; a pyramid of heads on a field impregnated by leaky marrowbones; narrow escapes are coming, and a minaret that screamed! Padma, there is still plenty worth telling: my further trials, in the basket of invisibility and in the shadow of another mosque; wait for the premonitions of Resham Bibi and the pout of Parvati-the-witch! […] in short, there are still next-attractions and coming-soon galore »
[299] Nancy E. Batty, « The Art of Suspense: Salman Rushdie's 1001 (Mid-)Nights », art. cit., p. 49-65.

kathakali.[300] Bien que le kathakali soit un spectacle dansé et sans paroles, les réflexions qui vont suivre ont leur place ici dans la mesure où la convocation de cet art dans le roman de Roy s'inscrit dans une stratégie similaire à celle des autres auteurs avec les genres oraux. Par ailleurs, la danse kathakali met en scène des histoires tirées des grandes épopées indiennes du *Mahâbhârata* et du *Râmâyana* ou des *Puranas*, elle est donc aussi une manière de conter. Notons enfin que ce que l'on appelle oraliture est souvent abusivement réduit à la parole. L'art oral est en fait rarement séparable de performances complémentaires : la musique, les gestes, les danses redoublent et complètent souvent le propos.

Julie Mullaney met en avant un certain nombre de caractéristiques communes à l'art kathakali et au roman d'Arundhati Roy.[301] Tout d'abord, les histoires mises en scène par les danseurs de kathakali sont toujours déjà connues du public. Arundhati Roy tente de donner aussi une telle impression au lecteur en condensant dans son premier chapitre un résumé de tous les événements à venir. L'auteure se livre à un véritable commentaire métafictionnel lorsqu'elle écrit à propos du spectacle de danse kathakali à laquelle assistent les jumeaux :

> « Peu importe que l'histoire ait déjà commencé : le kathakali sait depuis longtemps que le secret des Grandes Histoires, c'est précisément de n'en point avoir. Les Grandes Histoires sont celles que l'on a déjà entendues et que l'on n'aspire qu'à réentendre. Celles dans lesquelles on peut entrer à tout moment et s'installer à son aise. Elles ne cherchent ni la mystification par le biais du suspense et de dénouements inattendus, ni la surprise de l'incongru. Elles sont aussi familières que la maison qui vous abrite. Que l'odeur d'un amant. On les écoute jusqu'au bout, alors qu'on en connaît la fin. De même que l'on vit comme si l'on ne devait jamais mourir, tout en sachant pertinemment qu'on mourra un jour. Dans les Grandes Histoires, on sait d'avance qui vit, qui meurt, qui trouve l'amour et qui ne le trouve pas. Mais on ne se lasse jamais de le réentendre. »[302]

Ensuite, comme dans le kathakali, la chronologie et la linéarité sont battues en brèche. Les acteurs de kathakali sont normalement identifiables par des codes vestimentaires ou gestuels et de la même manière Rahel, Estha et les autres personnages sont-ils régulièrement désignés par des détails de leur apparence :

---

[300] Julie Mullaney, *Arundhati Roy's* The God of Small Things. *A Reader's Guide*, *op. cit.*, p. 55-63.

[301] Voir également Joëlle Célérier-Vitasse, « L'empreinte du kathakali dans *Le dieu des petits riens* d'Arundhati Roy », *E-rea*, vol. 2. n° 2, 2004. Consultable en ligne : http://erea.revues.org/index453.html. (dernière consultation : 25 janvier 2010).

[302] Arundhati Roy, *Le dieu des petits riens*, *op. cit.*, p. 304-305. *The God of Small Things*, *op. cit.*, p. 229 : « It didn't matter that the story had begun, because kathakali discovered long ago that the secret of the Great Stories is that they *have* no secrets. The Great Stories are the ones you have heard and want to hear again. The ones you can enter anywhere and inhabit comfortably. They don't deceive you with thrills and trick endings. They don't surprise you with the unforeseen. They are as familiar as the house you live in. Or the smell of your lover's skin. You know how they end, yet you listen as though you don't. In the way that although you know that one day you will die, you live as though you won't. In the Great Stories you know who lives, who dies, who finds love, who doesn't. And yet you want to know again. »

« fontaine dans un va-va », montre en plastique qui marque deux heures moins dix, sandales Bata pour Rahel ; banane d'Elvis, chaussures à bouts pointus, refrain de la chanson de Popeye pour Estha. Ce dernier paraît souvent à la frontière entre le féminin et le masculin (il se déguise en femme, est associé par sa voix à Julie Andrews, etc.), rappelant que les danseurs de kathakali sont tous des hommes qui interprètent aussi les rôles féminins. Julie Mullaney note encore l'importance de la répétition qui permet de connecter petits et grands événements. Et effectivement, le roman, dont la structure est très éclatée, doit une part de sa cohérence à la répétition d'expressions, de motifs, qui offrent au lecteur les fils conducteurs nécessaires et lui remettent en mémoire les détails qui ont d'abord pu paraître insignifiants et se révèlent au contraire essentiels. En même temps, Arundhati Roy prend ses distances par rapport à la tradition en en soulignant l'ambivalence : la tradition, les mythes offrent des schémas d'interprétation et de compréhension du monde, mais risquent aussi d'y enfermer. En effet, les jumeaux, comme les danseurs de kathakali, n'ont pas réussi à s'adapter aux changements du monde. Jumeaux comme danseurs semblent fossilisés :

> « Dans le temple d'Ayemenem, les hommes dansaient comme s'ils ne devaient plus s'arrêter. Comme des enfants qui cherchent la tiédeur d'une maison pour s'abriter de l'orage. Refusant de sortir. Faisant comme si le temps, le vent, le tonnerre n'existaient pas. Ignorant les rats qui, les yeux avides, courent après l'argent dans un paysage dévasté. Ignorant le monde qui s'écroule autour d'eux. »[303]

La tradition offre-t-elle un modèle suffisant dans un monde en mutation ? Le roman d'Arundhati Roy semble montrer qu'il ne faut pas négliger ses ressources (et les protéger), mais qu'il faut savoir la transgresser, la subvertir.

Dans l'imaginaire caribéen, le rôle du conte créole est très important. D'après Chamoiseau pourtant, il aurait d'abord été négligé, discrédité par sa naissance au sein de la matrice esclavagiste. Après l'abolition, l'oralité aurait été considérée de manière péjorative et le salut aurait pris les traits de la francisation (liée à l'écriture). Au moment où les écrivains s'interrogent sur leur identité et remettent en cause la filiation occidentale, la figure du conteur et le monde de l'oralité se présentent comme les réservoirs d'un imaginaire véritablement lié au

[303] *Ibid.*, p. 310. *GST*, p. 234 : « In Ayemenem the men danced as though they couldn't stop. Like children in a warm house sheltering from a storm. Refusing to emerge and aknowledge the weather. The wind and thunder. The rats racing across the ruined landscape with dollar signs in their eyes. The world crashing around them. »

lieu. Si les origines de l'Antillais n'ont d'autre berceau que la cale du bateau négrier, alors l'esclavage est un élément fondateur de l'identité antillaise et le conte créole né avec l'esclavage serait un point de départ nécessaire. D'après Édouard Glissant, les littératures des Antilles francophones ont dû développer une « poétique forcée » : « Il y a poétique forcée là où une nécessité d'expression confronte un impossible à exprimer. Il arrive que cette confrontation se noue dans une opposition entre le contenu exprimable et la langue suggérée ou imposée. »[304] Et le conte créole, développé sur les plantations, serait la première expression de cette poétique forcée :

> « Le conte créole est le détour emblématique par quoi, dans l'univers des Plantations, la masse des Martiniquais développait une poétique forcée (que nous appellerons aussi contre-poétique), où se manifestaient en même temps une impuissance à se libérer globalement et un acharnement à tenter de le faire. »[305]

Le conteur n'est pas le griot : il n'y a pas de héros à chanter sur les plantations, pas de peuple à glorifier et la poétique africaine n'est que d'un maigre secours. La poétique antillaise naît avec le conteur : « L'oraliture créole naît dans le système des plantations, tout à la fois dans et contre l'esclavage, dans une dynamique questionnante qui accepte et refuse. »[306] Dans *Écrire la parole de nuit*, Chamoiseau s'inscrit dans le projet de Glissant : « Il fallait, par-dessus les siècles et les reniements, tendre la main au Maître de la parole. »[307] Le conte avec ses ambivalences doit être l'élément fondateur d'une littérature du monde créole. Sur le plan thématique, on note la présence dans les romans caribéens de nombreux personnages emblématiques des contes. Ainsi, la figure de Ti-Jean, héros de la littérature orale, a eu une grande influence et a notamment inspiré à Derek Walcott sa pièce *Ti-jean and his Brothers* et à Simone Schwarz-Bart son roman *Ti-Jean l'Horizon*. Anancy, autre décepteur, celui-là d'origine plus directement africaine, a inspiré au Jamaïcain Andrew Salkey son roman *Anancy's Score* et a laissé son empreinte dans les romans de Wilson Harris. On peut reconnaître Compère Lapin derrière le « Lapin Échaudé » du *Nègre et l'amiral* de Raphaël Confiant, ce que confirme l'avant-dernière phrase du roman : « Trois fois bel conte, un jour Compère Lapin se promenait près de l'étang du Roi »[308]. Jacques-

[304] Édouard Glissant, *Le discours antillais*, *op. cit*., p. 402.
[305] *Ibid*., p. 412.
[306] Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Lettres créoles*, *op. cit*., p. 73.
[307] Patrick Chamoiseau, in Ralph Ludwig (dir.), *Écrire la parole de nuit. La nouvelle littérature antillaise*, Paris, Gallimard, « Folio/Essais », 1994, p. 153.
[308] Raphaël Confiant, *Le nègre et l'amiral*, *op. cit.*, p. 445.

Stephen Alexis dans son roman *Compère Général Soleil* fait, lui, référence à Bouqui et Malice. Pélamanli Pélamanlou est évoqué dans *L'isolé soleil* de Daniel Maximin. Dans *Solibo Magnifique*, Chamoiseau, on l'a vu, s'intéresse surtout à la figure du conteur qu'il juge souvent négligée au profit du conte (« Le conteur, lui, va être renvoyé aux oubliettes de l'histoire et de nos inventaires »[309]).

Mais c'est certainement sur le plan du rythme que l'impact du conte créole se montre le plus riche et le plus profond. Chamoiseau et Confiant affirment dans *Lettres créoles* :

> « le conteur devra d'abord dissimuler son message. Sa narration se fera tournoyante, rapide, parfois même hypnotique, brisée en longues digressions humoristiques, érotiques, ésotériques. Il va barder la phrase d'un bruitage de ruptures et d'onomatopées, de dialogue incessant avec son auditoire. D'autres emploieront la stratégie d'une voix pas claire, à l'articulation déroutante qui fonctionne plus sur les effets du chant que sur celui de la parole audible. »[310]

Répétitions, digressions, adresses au lecteur/spectateur, tous ces procédés sont effectivement employés dans de nombreux romans, dont notamment ceux de Chamoiseau. À la fin de *Solibo Magnifique*, Chamoiseau inclut un texte (« Dits de Solibo ») censé reproduire le rythme de la parole du conteur. Le marqueur de paroles, héritier infidèle du conteur, ne saurait s'exprimer de la sorte. Toutefois, il informe aussi son écriture de certains rythmes de l'oralité. Les récits se compliquent de nombreuses digressions, adresses à l'auditoire, interventions d'autres narrateurs, etc. Le recours aux notes de bas de page, qui rompent la continuité du récit et obligent le lecteur à des détours, s'inscrit également dans ce cadre. Parfois, ces notes précisent le sens d'une expression créole, mais, le plus souvent, elles offrent un espace aux digressions du narrateur. D'une certaine manière, elles sont la transcription des digressions orales dans un texte écrit. Par exemple, une note précise l'identité d'un *djobeur* du marché que le texte évoque rapidement : « Un dénommé Sirop, une puissance d'homme, qui, avec ses compères, me semblait immortel. Ils ont dû partir en France car je ne les vois plus.

[309] Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Lettres créoles*, *op. cit*., p. 75.
[310] *Ibid*., p. 76. Édouard Glissant évoque également dans *Introduction à une poétique du divers* les caractéristiques de la parole du conteur : « Le conteur créole se sert de procédés qui ne sont pas dans le génie de la langue française, qui vont même à l'opposé : les procédés de répétitions, de redoublement, de ressassement, de mise en haleine, de circularité. […] ces listes qui essaient d'épuiser le réel non pas dans une formule mais dans une accumulation, l'accumulation précisément comme procédé rhétorique, tout cela me paraît beaucoup plus important du point de vue de la définition d'un langage nouveau, mais beaucoup moins visible. » (Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, *op. cit*., p. 121.)

Mais où sont-ils au fait ? »[311] Chamoiseau joue ici avec le lecteur et la familiarité qu'il a de son univers ; en effet, Sirop est un personnage qui apparaît déjà dans *Chronique des sept misères*. Cet autre texte retrace la disparition des *djobeurs* sur les marchés et la question de Chamoiseau dans *Texaco* n'est donc pas du tout fortuite, elle rappelle en fait la fin d'un monde déjà décrite dans l'un de ses romans. Parfois les détours offerts par les notes de bas de page semblent avoir pour seule fonction d'éloigner de la trame principale pour faire envisager d'autres histoires possibles. Ainsi dans *Biblique des derniers gestes*, certaines notes donnent des détails sur la vie de personnages secondaires, d'autres sont le lieu de considérations sur les sources de l'auteur ou d'anecdotes lâchement liées au récit. Interjections et onomatopées sont également régulièrement employées[312], de même que les refrains et répétitions de certains mots ou expressions[313]. Comme dans le rapport au créole, on peut dire que Chamoiseau ne traduit pas l'oral dans l'écrit, mais laisse sourdre derrière l'écriture la richesse de l'oral.

En mettant en valeur les apports de l'oralité à leur écriture, les écrivains affirment leur lien à une culture propre et s'opposent aux discours de ceux qui, sous prétexte qu'ils écrivent des romans (genre occidental par excellence), font de la naissance de leur littérature un développement à partir de la littérature occidentale. Afficher des marques d'oralité permet de s'inscrire dans une tradition, une certaine « authenticité ». En même temps, il serait naïf de croire que les textes produits ne font que refléter la culture dans laquelle ont grandi ou vivent les auteurs. L'écrivain n'est pas un simple filtre du réel et les romans étudiés sont des œuvres souvent très sophistiquées. D'une part, le monde de l'oralité qui est évoqué l'est souvent avec ses ambivalences, ses limites, et d'autre part, il convient de rester prudent quant au critère d'authenticité. En effet, l'oralité est loin d'être une pratique homogène, elle se décline en genres, en styles, en formes

[311] Patrick Chamoiseau, *Texaco*, *op. cit*., p. 384.
[312] Voir par exemple *Solibo Magnifique*, *op. cit.*, p. 26 : « Quand Sidonise le reverra, aussi mal recousu qu'un jupon de misère… roye ! comment dire cette tristesse qu'aucune brave ne peut laisser noyer ses yeux ?... C'est pourquoi, ô amis, avant ma parole je demande la faveur : imaginez Solibo dans ses jours les plus beaux »
[313] Voir par exemple dans *Texaco*, le terme « noutéka » dans l'épisode du Noutéka des mornes (p. 161-173.) ou l'expression « c'est mémoire » dans « les songeries d'Idoménée en petit aperçu » (p. 224-228.). Les deux passages sont extraits des cahiers de Marie-Sophie et ne sont donc pas des créations du marqueur, mais le fait qu'il les cite est une manière de laisser passer quelque chose de la musique de l'oralité dont l'écriture de Marie-Sophie serait plus proche. Le marqueur se laisse aussi parfois aller à intégrer directement dans son écriture les répétitions de l'oralité : « En mars, c'est arroser, arroser, arroser, descendre à la ravine et remonter à l'arrosage. […] Les légumes ne vont que là où l'eau est juste, alors choisis ton arrosage et sois constant dans l'arrosage » (p. 178.)

spécifiques. Si Kourouma recourt de façon assez précise au modèle du *donsomana*, la plupart des auteurs se contentent de multiplier les « signes d'oralité ». La tension entre oral et écrit développée dans les œuvres permet surtout de renforcer la dimension paratopique de l'écriture de l'hybridité, d'insister sur sa dimension d'entre-deux, de littérature en négociation permanente.

« Je m'exprime, je le sais bien, d'un double point de vue. Je ne peux faire autrement. »[314]

« Je ne suis pas un pays des Diallobé distinct, face à un Occident distinct, et appréciant d'une tête froide ce que je peux lui prendre et ce qu'il faut que je lui laisse en contrepartie. Je suis devenu les deux. Il n'y a pas une tête lucide entre les deux termes d'un choix. Il y a une nature étrange, en détresse de n'être pas deux. »[315]

3. Entre plusieurs univers de références

De la même manière qu'il y a une « surconscience linguistique », on peut sans doute parler de « surconscience identitaire » dans les littératures postcoloniales. Issues de la colonisation souvent représentée comme un « choc des cultures », elles ont d'abord tenté de se définir en insistant sur des éléments jugés traditionnels, liés à une culture autochtone ancestrale. Il s'agit là d'une tentative de défense qui passe par un renversement des valeurs. Cette stratégie identitaire ayant, semble-t-il, perdu de son efficacité (mais elle en a eu une pendant une longue période), elle est revue au profit d'une mise en valeur de l'hybridité qui passe par la mobilisation de signes identitaires renvoyant à des « univers symboliques »[316] différents. Si l'on adopte la terminologie proposée par Pierre Halen pour aborder le système littéraire francophone, on peut dire que les « zones imaginaires d'identification »[317] jouent effectivement un rôle essentiel, mais sont « rebranchées » (cette fois au sens entendu par Jean-Loup Amselle[318])

[314] V.S. Naipaul, *Les hommes de paille*, *op. cit.*, p. 252. *The Mimic Men*, *op. cit.*, p. 207 : « I write, I know, from both sides. I cannot do otherwise. »
[315] Cheikh Hamidou Kane, *L'aventure ambiguë*, *op. cit*., p. 164.
[316] Jean-Marc Moura, s'appuyant sur les travaux de Peter Berger et Thomas Luckmann, définit les univers symboliques comme « des systèmes de légitimation des institutions constitutives de la société auxquelles ils confèrent une valeur normative et cognitive. » (in *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, *op. cit*., p. 39.)
[317] Pierre Halen, dans son article « Le 'système littéraire francophone' : quelques réflexions complémentaires », définit les « zones imaginaires d'identification » comme « des réservoirs sémiologiques alimentant les spécifications culturelles à l'entrance du francophone dans le champ central » (in, Lieven d'Hulst et Jean-Marc Moura, *Les études littéraires francophones*, *op. cit*., p. 28.
[318] Jean-Loup Amselle, *Branchements*, *op. cit*., p. 7 : « En recourant à la métaphore électrique ou informatique du branchement, c'est-à-dire à celle d'une dérivation de signifiés particularistes par rapport à un réseau de signifiants planétaires, on parvient à se démarquer de l'approche qui consiste à voir dans notre monde globalisé le produit d'un mélange de cultures vues elles-mêmes comme des univers étanches, et à mettre au centre de la réflexion l'idée de triangulation, c'est-à-dire de recours à un élément tiers pour fonder sa propre identité. »

sur des symboles, des images empruntées à l'univers symbolique du centre. Stratégie d'autant plus intéressante qu'elle ne se confond pas avec celle des « repentis » (d'après Halen, les auteurs assimilés), mais permet de jouer de l'exotisme sans en être la victime. Dans un double mouvement, les auteurs peuvent faire valoir les signes d'identité/altérité qui leur permettent l'entrée dans le système de légitimation en même temps qu'ils peuvent se donner les moyens de penser le caractère construit (et donc déconstructible) de cette identité. Roger Toumson parle pour les textes caribéens d'une « phraséologie de la double entente », « éloge du '*spécifique*' et éloge du '*divers*' ».[319] Les textes jouent sur un potentiel de réception multiple : lecteur occidental attiré par l'exotisme, lecteur occidental capable de lire aussi la mise en abîme de cet exotisme, lecteur « autochtone » pour qui l'exotisme, s'il est perçu, serait celui des références occidentales (de fait, dans la plupart des cas, les références « occidentales » font aussi partie de son horizon culturel). Une tension est maintenue entre mise en avant de signes particuliers et éloge d'un certain relativisme.

Le branchement, la mise en relation d'univers symboliques souvent très éloignés, nécessite une négociation et une recherche de solutions pragmatiques, d'adaptations qui vont se traduire à de multiples niveaux et au moyen de procédés très divers, que ce soit en contrastant ou en fusionnant des références d'origines variées, en faisant l'éloge du multiple et du composite ou en recourant à des genres composites, comme par exemple le « réalisme magique ».

3.1. Conjuguer le familier et l'exotique

Les romans postcoloniaux jouent sur la dimension composite et complexe de l'identité, notamment en confrontant différentes conceptions des rapports entre l'homme et le monde. Le recours à des mythes, des contes ou des croyances spécifiques dans des récits historiques et/ou réalistes permet d'envisager une parole trouvant sa source dans la tension entre des univers symboliques différents.

Il n'y a pas lieu ici de s'appesantir sur les définitions des mythes, contes et légendes, définitions qui, prises dans l'absolu, ne peuvent qu'être

[319] Roger Toumson, *Mythologie du métissage*, Paris, Presses Universitaires de France, « Écritures francophones », 1998, p. 76-77.

problématiques.[320] On peut simplement garder à l'esprit, pour le mythe, les éléments de la définition, souvent invoquée, de Mircea Eliade : le mythe est un récit ayant pour fonction d'expliquer le commencement de quelque chose, possédant un fort lien au sacré et étant généralement situé *in illo tempore*.[321] Le conte peut être très proche du mythe, mais s'en distingue généralement par l'absence de dimension sacrée, il renvoie à un passé indéfini (celui du « il était une fois »). La légende par opposition au conte est écrite et peut être liée à des événements historiques (le conte peut connaître des versions écrites, mais a toujours une origine orale). Mais dans la perspective qui nous intéresse ici, ce sont les points communs entre ces formes de récit qui prévalent : toutes ont en commun d'être des signes culturels forts, de renvoyer à un imaginaire collectif, sans être attribuables à un auteur spécifique et toutes ont en commun le recours au merveilleux ou à la magie. Peut-être le mythe joue-t-il un rôle plus important dans la mesure où il renvoie à la question de l'origine de manière cruciale et qu'il peut paraître plus « noble » que le conte, jouant ainsi sans doute un rôle dans la réception de l'œuvre[322], mais cela reste un point secondaire. Les images et symboles que les auteurs leur empruntent permettent de rattacher les œuvres à une tradition, signe d'exotisme pour certains lecteurs, de reconnaissance pour les autres. Convoquer le mythe ou le conte africain ou indien dans un récit revient à signaler une certaine légitimité en tant que « représentant d'une culture spécifique » (l'altérité pour le lecteur occidental, l'identité pour le lecteur africain ou indien). Toutefois, dans le contexte d'une scénographie de l'hybridité, ces récits doivent aussi être interrogés, soit pour les adapter à la situation nouvelle, soit pour en rejeter les modèles jugés inadéquats. Paradoxalement, même dans le cas où ils seraient finalement jugé inadaptés, leur mobilisation suffit à valider une certaine « authenticité culturelle » du texte. Notons par ailleurs que le patrimoine de récits symboliques de l'auteur postcolonial dépasse largement un quelconque patrimoine national ; plusieurs « réservoirs » sont disponibles. Les mythes et

[320] Voir l'article de Philippe Walter, « Conte, légende et mythe » et, sur le rapport entre texte sacré et mythe, celui de Danièle Chauvin, « Bible et mythocritique », in Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter (dir.), *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, Paris, Imago, 2005, p. 59-68 et p. 41-50. On peut bien sûr également renvoyer à l'ouvrage de Northrop Frye, *Le grand code. La Bible et la littérature*, traduit de l'anglais par Catherine Malamoud, Paris, Seuil, 1984. [*The Great Code. The Bible and Literature*, Toronto, Academic Press Canada, 1981.]

[321] Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, NRF/Gallimard, 1963, p. 16 : « Le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un évènement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements. »

[322] Ainsi, selon que l'on présente l'œuvre de Tutuola comme un conservatoire de contes folkloriques ou de la cosmologie yoruba, la « valeur » qui lui est conférée risque d'être différente.

contes occidentaux lui appartiennent souvent tout autant que ceux auxquels le lecteur occidental pourrait être tenté de le confiner.

Il conviendrait donc d'analyser la manière dont l'imaginaire hybride se construit à partir de références hétérogènes, de faire le point sur les stratégies identitaires développées. Comme on l'a dit plus haut, jouer sur l'hybridité c'est recourir à une « phraséologie de la double entente » et donc balancer entre mise en avant de particularismes et éloge de la relativité. Le domaine des mythes, des contes et des religions n'échappe pas à cette ambivalence. En effet, d'une part, les textes tentent de faire découvrir et comprendre un univers symbolique supposé étranger à une partie du lectorat et d'autre part cherchent à déconstruire les oppositions trop strictes entre différents systèmes. Tout en faisant découvrir et comprendre un imaginaire spécifique à une part des lecteurs (et en jouant ainsi dans une certaine mesure sur leur quête d'exotisme), les auteurs témoignent des altérations ou des évolutions de cet imaginaire, montrant aussi qu'il puise à de multiples sources et n'est pas un patrimoine fixe et immuable. Ce sont d'ailleurs les opacités et les regards de connivence générés par cette exigence complexe qui confèrent aux textes un chatoiement particulier, bien souvent à l'origine du plaisir de la lecture. De façon schématique on peut distinguer deux types de procédés, le premier fonctionnant sur le mode de la mise en contraste terme à terme, et le second pouvant être désigné sous le terme d'entrelacement.

3.1.1. Mises en contraste

L'écrivain qui puise aux sources de plusieurs univers de références a conscience que son lectorat se compose aussi de gens qui ne les maîtrisent pas tous et il lui faut donc trouver des moyens de faire découvrir leurs spécificités sans être trop didactique. Le procédé le plus direct consiste à créer des dialogues entre des personnages de différentes cultures (parfois entre un personnage évoluant entre plusieurs cultures et un représentant d'une des cultures), permettant de mettre en scène les débats internes de l'hybride. Ainsi dans *Nehanda* d'Yvonne Vera, Kaguvi, grande figure de résistance à la colonisation, une fois fait prisonnier, s'entretient-il avec un prêtre sur les différences de rapport au monde impliquées par l'écriture liée à la religion chrétienne ou l'oralité liée au culte des Ancêtres. Les dialogues tendent à montrer la supériorité de l'oralité, situation paradoxale,

puisque d'une part on sait que c'est le camp de l'écriture qui l'emportera et d'autre part elle déstabilise l'œuvre elle-même. Comment un roman peut-il vanter la supériorité de l'oralité ? Ce paradoxe n'est pas un défaut de l'œuvre, mais au contraire son sujet : *Nehanda* raconte une collision entre deux univers, une collision qui ne peut se résoudre en une identité paisiblement métissée, mais seulement en identité paradoxale, habitée de contradictions. Dans *L'aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane, Paul Lacroix et le père de Samba Diallo, « le chevalier », comparent leurs conceptions du monde, conceptions qui s'opposent principalement autour du rapport à la nature (l'Occidental voit l'homme en conquérant de la nature, l'Africain en débiteur). Là encore la confrontation n'est pas seulement celle de l'Afrique face à l'Occident, mais aussi celle de l'individu hybride : le dialogue entre le chevalier et Paul Lacroix permet surtout de comprendre les tensions internes de leur héritier spirituel, Samba Diallo.

Dans *Transit* d'Abdourahman Waberi, Alice, la Bretonne qui a épousé un Djiboutien, rapporte les paroles d'Awaleh tentant de l'instruire « sur les us et coutumes »[323]. Ce procédé permet à l'auteur d'intégrer de manière naturelle quelques réflexions sur la culture traditionnelle de son pays. Les dialogues entre Alice et Awaleh permettent également de voir la coexistence de symboliques différentes. Ainsi, le vieil homme raconte qu'Abdo-Julien « est né la nuit du destin, la nuit du Miraj, *al leyl'al miraj* comme disent les musulmans du monde entier »[324] (il résume d'ailleurs ensuite rapidement ce qu'est la nuit du Miraj) et que c'est un signe de chance. Alice, elle, songe « qu'il avait aussi le même âge que l'indépendance (l'indépendance, c'est surtout la puissance d'utopie – tous les combats rêvés et menés et leurs devenirs catastrophiques) »[325]. Selon le système d'interprétation, la vision est totalement différente. *A priori*, le destin d'Abdo-Julien qui meurt à dix-sept ans semblerait donner raison à Alice, mais si l'on suppose que Bachir est né la même nuit[326] (il dit aussi avoir le même âge que le pays), alors la prévision d'Awaleh pourrait aussi être vraie. Pendant dix-sept ans, Abdo-Julien est celui que protège la chance, alors que Bachir semble du côté des « devenirs catastrophiques », mais finalement leurs destins s'inversent. Abdo-Julien meurt tragiquement, Bachir est sauvé et commence une nouvelle vie. L'entrelacement des parcours et l'acceptation de systèmes de références

[323] Abdourahman Waberi, *Transit*, *op.cit.*, p. 134.
[324] *Ibid.*, p. 135.
[325] *Ibid.*, p. 136.
[326] Voir dans le chapitre 7, partie 3.2.1., « L'écrivain entre pères et pairs », p. 644, où je fais l'hypothèse que Bachir et Abdo-Julien sont les « enfants de minuit » de l'histoire djiboutienne.

différents, même lorsque leurs lectures du monde semblent s'opposer, sont les signes d'un monde dans lequel les équilibres se renégocient en permanence, un monde dans lequel une infinité de lectures sont possibles.

En s'intéressant à la traduction dans *Monnè, outrages et défis*, Kourouma parvient à dépasser la structure binaire des dialogues. En effet, les échanges entre Djigui et les colonisateurs sont essentiellement présentés à travers les traductions que produit l'interprète Soumaré. Celles-ci permettent de mesurer la distance qui sépare les systèmes de représentation et d'appréhension du monde en présence. Ainsi, alors que pour Djigui et son peuple tout est pensé en fonction d'Allah ou des ancêtres, les colonisateurs ont un rapport au monde bien différent… Djigui a d'ailleurs du mal à envisager que le grand projet des Blancs ne soit pas la conversion au christianisme (ce qui resterait dans sa logique) :

> « le grand dessein de la colonisation […] s'appelait la civilisation, que faute de mot correspondant, [Soumaré] traduisit par 'devenir toubab'. Les mots firent sursauter Djigui. L'interprète rassura tout le monde en expliquant que civiliser ne signifie pas christianiser. La civilisation, c'est gagner de l'argent des Blancs. Le grand dessein de la colonisation est de faire gagner de l'argent à tous les indigènes. L'ère qui commence sera celle de l'argent. »[327]

Les traductions de Soumaré, avec toutes leurs imperfections, montrent que le fossé entre les interlocuteurs est difficilement franchissable, même avec l'aide des mots. En même temps, elles condensent pour le lecteur un grand nombre d'informations. Tout d'abord, on apprend que le colonisateur se justifie par une mission de « civilisation ». La « civilisation » semble être son univers de référence. Soumaré constatant qu'un tel concept n'existe pas en malinké tente d'y trouver un équivalent et choisit l'expression « devenir toubab ». Djigui, dont l'univers de référence est sa foi, l'islam, est incapable d'envisager un fonctionnement différent et craint donc que « devenir toubab » signifie se convertir au christianisme. L'explication que donne Soumaré pour le rassurer témoigne du décalage : la religion du Blanc n'est pas tant le christianisme que l'argent. Soumaré, bien conscient que Djigui ne peut concevoir un univers dans lequel la foi ne joue pas un rôle essentiel, ne cesse de recourir à une rhétorique du sacré pour faire comprendre l'univers du colonisateur. Ainsi, il faut accepter la « civilisation » parce que même Allah semble s'y être converti :

[327] Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, *op.cit.*, p. 57.

> « Quand il t'échappera un pet avec de l'argent, tout le monde s'en accommodera ; mais, sans argent, on te rossera. Quand tu te coucheras et t'assoiras sans argent, tu ne seras ni couché ni assis.
> — C'est encore plus que ça, ajouta l'interprète ; quand tu invoqueras… sans argent.
> — Quoi ! Même le Tout-Puissant ?
> — Vrai comme une noix de cola blanche. »[328]

Et s'il faut respecter la parole du Blanc, ce n'est pas parce qu'il est le vainqueur, mais parce qu'il est une sorte de Dieu : « Quand un toubab s'exprime, nous, Nègres, on se tait, on se décoiffe, se déchausse et écoute. Cela doit être su comme les sourates de prière »[329]. On note que les explications que fournit Soumaré à Djigui procurent toujours des informations doubles au lecteur : d'une part elles lui rappellent le décalage entre les mots utilisés par les colonisateurs et la réalité vécue par les colonisés et d'autre part elles expliquent à un lecteur occidental l'opposé de ce qu'elles prétendent expliquer, c'est-à-dire non pas la culture du colonisateur, mais celle des Malinkés. L'hybride est celui qui habite cet espace de négociation entre plusieurs univers symboliques. Birahima, le protagoniste de *Allah n'est pas obligé*, l'incarne de manière exemplaire, sans cesse confronté à de nouvelles grilles de lecture du monde, à de nouvelles valeurs à adopter. Au village s'opposent les visions du monde malinkées (liées à l'islam) et bambaras (liées à l'animisme). La maladie de la mère de Birahima est l'occasion où ces visions se confrontent en plus aux valeurs du monde des Blancs. En effet, alors que l'ulcère est perçu comme une maladie par le médecin blanc qui veut l'amputer, les Malinkés y voient la conséquence d'un mauvais sort jeté par des Bambaras. Les Bambaras accusés affirment, eux, que la malade est à l'origine de son mal :

> « Chaque nuit elle mangeait avec d'autres sorciers les âmes et dans l'ulcère de sa propre jambe. C'est pourquoi sa plaie ne pouvait jamais guérir. Personne dans le monde ne pouvait guérir l'ulcère pourri. C'est elle-même, ma mère, qui voulait marcher sur les fesses avec la jambe droite en l'air toute sa vie parce qu'elle aimait manger la nuit les âmes des autres et dévorer sa plaie pourrie. »[330]

Par la suite, au cours de ses pérégrinations, Birahima rencontre des groupes divers, chacun organisé autour de références spécifiques et pourtant souvent déjà abâtardies. Birahima a ainsi bien du mal à faire le tri dans les références qui lui sont proposées. Malinké et musulman, ses discours reproduisent les préjugés de

[328] *Ibid.*, p. 57.
[329] *Ibid.*, p. 54.
[330] Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, *op.cit.*, p. 28.

son groupe à l'encontre des autres, même lorsque les faits racontés les contredisent. Confronté à de multiples discours d'autorité ainsi qu'à une multitude d'expérience, il a bien conscience qu'il n'existe plus un modèle sûr permettant de lire le monde :

> « Moi alors j'ai commencé à ne rien comprendre à ce foutu univers. À ne rien piger à ce bordel de monde. Rien saisir de cette saloperie de société humaine. Tête brûlée avec les fétiches venait de conquérir Niangbo ! C'est vrai ou ce n'est pas vrai, cette saloperie de grigri ? Qui peut me répondre ? Où aller chercher la réponse ? Nulle part. Donc c'est peut-être vrai, le grigri… ou c'est peut-être faux, du bidon, une tricherie tout le long et large de l'Afrique. »[331]

On peut sans doute reprendre là l'analyse que fait Xavier Garnier à propos des deux premiers romans de Kourouma et affirmer que la notion de destin qui présidait l'univers pré-colonial a disparu, ne laissant qu'un monde privé de sens, dans lequel les hommes se débattent sans plus disposer d'aucun moyen pour se repérer.[332] La mise en contraste n'est pas mise en relation, mais juxtaposition absurde de systèmes de valeurs et de croyances incapables de fournir des explications globales, de proposer un sens à ce monde fragmenté.

Dans l'univers de Naipaul, l'hybridité est d'abord une déchéance et les échanges entre représentants de cultures différentes sont souvent dominés par l'incompréhension, le manque de sincérité, le malentendu. Les dialogues ne sont pas des moyens de rapprochement, mais au contraire l'occasion de mettre en scène les failles insurmontables de la relation. Ainsi dans la nouvelle « *One among Many* », la vie de Santosh à Washington est une suite de quiproquos tragi-comiques. Toute la culture qui sous-tend la vision du monde de Santosh se devine à partir de l'image déformée qu'il se fait de Washington. Dans les romans de Naipaul en général, Blancs, Noirs et Indiens semblent évoluer dans des univers séparés, incapables de communiquer. Ceux qui se voient forcés de naviguer entre ces univers paraissent voués à l'échec. L'hybridité naipaulienne possède une dimension tragique indéniable (mais pervertie, dans la mesure où toute grandeur est exclue), qui s'exprime notamment dans l'échec des dialogues. Incarnations de cet incommunicable, les métis ou les Indiens, ces « tiers » sont souvent les seuls à avoir réellement l'occasion de parler à ceux des autres groupes. Jimmy dans *Guerrillas* ou Salim dans *A Bend in the River*, de par leur statut intermédiaire, en

[331] *Ibid.*, p. 129.
[332] Xavier Garnier, *La magie dans le roman africain*, Paris, Presses Universitaires de France, « Écritures francophones », 1999, p. 62-63.

connaissent assez sur les valeurs des diverses communautés pour pouvoir envisager (ils y sont souvent forcés) des échanges, des relations. En même temps, cette capacité demeure limitée et, pour cela, cause de souffrances et de déceptions, alors que ceux qui peuvent se permettre de rester enfermés dans leur communauté jouissent d'une certaine sécurité. Raymond, l'historien belge de *A Bend in the River*, peut poursuivre ses recherches sur les Africains sans leur parler, sans en éprouver de remords ni de frustration, Stephen dans *Guerrillas* n'a pas besoin de fréquenter les Blancs auxquels il s'oppose, mais Jimmy et Salim n'ont pas d'autre choix que de mesurer sans cesse ce qui les sépare des autres groupes. C'est à partir de ces décalages que les valeurs et les références de chaque groupe se laissent deviner.

Pour Naipaul, le constat est sans appel, mais d'autres auteurs tentent de montrer que les blocs en présence sont loin d'être monolithiques. Les dialogues ou les rencontres de personnages venus d'horizons différents peuvent être prétextes à des mises en parallèle, à des jeux de miroir qui permettent de faire comprendre, mais aussi bien souvent de démonter les oppositions irréductibles, de mettre en valeur les contradictions internes comme les similitudes entre les différents systèmes. Il ne s'agit pas alors de montrer qu'un système est supérieur à un autre (même en renversant les hiérarchies préexistantes), mais de rappeler que tout système de référence, toute culture s'exprime dans des pratiques forcément plurielles. Le fait qu'aucune culture ne soit monolithique est ce qui permet le rapprochement entre elles. Dans *Moi, Tituba sorcière… noire de Salem* de Maryse Condé, religion chrétienne, superstitions et sorcellerie sont sans cesse confrontées, jusqu'à ce que les frontières qui les séparent se brouillent. Tituba est une « sorcière », mais elle a du mal à comprendre pourquoi ce terme est entaché d'opprobre :

> « Comment cela ? Comment ? La faculté de communiquer avec les invisibles, de garder un lien constant avec les disparus, de soigner, de guérir n'est-elle pas une grâce supérieure de nature à inspirer respect, admiration et gratitude ? En conséquence, la sorcière, si on veut nommer ainsi celle qui possède cette grâce, ne devrait-elle pas être choyée et révérée au lieu d'être crainte ? »[333]

Afin de réduire l'opposition entre un univers noir qui serait dominé par la superstition et un univers blanc où régnerait une sage piété chrétienne, Maryse Condé montre que Tituba est crainte également par les Noirs (c'est John Indien

[333] Maryse Condé, *Moi, Tituba sorcière… noire de Salem*, *op.cit.*, p. 33-34.

qui le premier utilise le terme de sorcière à son égard de manière péjorative), mais aussi que les pratiques désignées sous le terme « sorcellerie » ne connaissent pas de barrières géographiques ni raciales. En effet, à Boston, Tituba rencontre Judah White, une « sorcière blanche » qui lui apprend les secrets de la sorcellerie locale. Tituba marque d'ailleurs une certaine distance par rapport à ces pratiques :

> « Je ne cache pas que, dans bien des cas, tout cela me semblait puéril. Aux Antilles, notre science est plus noble et s'appuie davantage sur les forces que sur les choses. Mais enfin, comme me le recommandait Man Yaya : 'Si tu arrives au pays des culs-de-jatte, traîne-toi par terre !'. »[334]

Par ailleurs, les chrétiens puritains en accusant Tituba et plusieurs autres femmes de sorcellerie montrent qu'ils croient eux aussi à la réalité de ces pratiques. La foi chrétienne ne se place pas au dessus de la sorcellerie, mais en rivale. Lorsque John Indien lui apprend que deux esclaves ont été brûlées comme sorcières, accusées d'avoir commercé avec Satan, Tituba rappelle que ce sont les chrétiens qui croient en Satan et pas elle : « Avec Satan ! Avant de mettre le pied dans cette maison, j'ignorais jusqu'à ce nom. »[335] Les rites chrétiens montrent bien des similitudes avec des pratiques superstitieuses. Ainsi, Samuel Parris recourt-il aux prières comme à des incantations protectrices. Surprenant Tituba et John Indien en train de s'embrasser, il leur ordonne de prier. Lui-même se lance dans un discours dans lequel reviennent sans cesse les mots « péché, mal, malin, Satan, démon », termes qui contrastent avec ceux qu'emploie Tituba pour parler de ses pratiques : « grâce supérieure », « art », « noble ». Lorsque la famille Parris arrive dans la maison de Boston et voit passer un chat noir, des prières doivent servir à conjurer le mauvais sort : « Je ne saurais décrire l'effet que ce malheureux chat noir produisit sur les enfants aussi bien que sur Elizabeth et Samuel Parris. Ce dernier se précipita sur son livre de prières et se mit à réciter une interminable oraison. »[336] Le Juif très croyant Benjamin Cohen est, lui, prêt à accepter les pouvoirs de Tituba sans y voir la moindre contradiction avec sa foi :

> « Désormais, chaque semaine, je permis à Benjamin Cohen d'Azevedo de revoir celle qu'il avait perdue et qu'il regrettait si cruellement. Cela se passait généralement le dimanche

[334] *Ibid.*, p. 88. De la même manière, lorsqu'elle raconte les histoires de gens gagés qui peuvent quitter leur peau la nuit et se déplacer dans les airs, Elizabeth Parris fait le rapprochement avec l'imagerie de la sorcellerie occidentale et demande s'il faut un balai pour se déplacer dans les airs, une question que Tituba trouve absurde : « Quelle sotte idée avez-vous là ? Que voulez-vous que l'on fasse d'un manche à balai ! » (p. 71)
[335] *Ibid.*, p. 48.
[336] *Ibid.*, p. 73-74.

> soir quand les derniers amis venus échanger des nouvelles des Juifs disséminés à travers le monde, s'étaient retirés, après une lecture d'un verset de leur Livre sacré. »[337]

Il est d'ailleurs capable de trouver dans la Bible des passages qui justifient sa passion pour Tituba et ses tentatives de communiquer avec les morts :

> « C'est Dieu qui me punit. Non pas tant d'avoir brûlé pour toi. Les Juifs ont toujours eu un fort instinct sexuel. Notre père Moïse dans son grand âge avait des érections. Le Deutéronome le dit : 'Sa puissance sexuelle n'était pas diminuée.' Abraham, Jacob, David eurent des concubines. Il ne m'en veut pas non plus d'avoir usé de ton art pour revoir Abigail. Il se souvient de l'amour d'Abraham pour Sarah. »[338]

Le monde ne se divise pas entre croyants et non croyants, ni même entre bons et mauvais croyants, mais en une infinité de pratiques à travers lesquelles chaque individu exprime certes des valeurs collectives, mais aussi son identité personnelle. Un système de valeurs ou de références n'est pas un moule qui façonnerait les êtres à l'identique, mais un outil d'interprétation que l'on manie en fonction de convictions personnelles. Dans une telle perspective, le fait de pouvoir se référer à plusieurs systèmes ne peut guère être vécu comme un déchirement et semble au contraire promettre une liberté plus grande. Le roman de Maryse Condé se situe en fait à la frontière entre plusieurs procédés, celui de la mise en contraste qui maintient distincts deux univers de référence et ceux de la fusion et de l'entrelacement.

3.1.2. Entrelacements et fusions syncrétiques

Un survol des autres textes du corpus permet de relever de nombreuses allusions à des pratiques mêlant différents rites religieux, superstitions et croyances. Ainsi, dans *Chronique des sept misères*, Héloïse, violée par un *dorlis* pendant son sommeil tente de se purifier en se baignant « dans une bassine d'eau où trempait un chapelet »[339]. Dans *Midnight's Children* de Rushdie, Mary Pereira lorsqu'elle demande à un prêtre quelle est la couleur du Christ, s'entend répondre que « [t]outes les connaissances actuelles, ma fille, nous incitent à penser que Notre Seigneur Jésus-Christ était du plus beau bleu, comme un ciel pâle. », une réponse suggérée au prêtre par un évêque qui pensait que :

[337] *Ibid.*, p. 196.
[338] *Ibid.*, p. 207.
[339] Patrick Chamoiseau, *Chronique des sept misères*, *op.cit.*, p. 34.

> « […] il est important de jeter des ponts […] Souvenez vous, Dieu est amour […] et le dieu hindou de l'amour, Krishna, est toujours dépeint avec une peau bleue. Dites-leur bleu ; ce sera une sorte de pont entre les fois ; allez-y doucement, vous comprenez »[340]

Dans les romans de Kourouma, on voit également comment Islam et animisme coexistent. Ainsi, dans *Monnè, outrages et défis*, Djigui pour assurer la pérennité de son règne commence par offrir des sacrifices aux mânes des ancêtres avant de se tourner vers Allah. Les paroles de Djigui témoignent d'ailleurs bien du syncrétisme religieux : « Au nom d'Allah, que veulent donc les mânes des Keita ? »[341] Dans *Allah n'est pas obligé*, Balla est le seul cafre du village de Birahima et à ce titre se voit stigmatisé par de nombreux interdits. Toutefois Birahima rapporte que : « Aucun villageois ne devait aller chez lui. Mais en réalité tout le monde entrait dans sa case la nuit et même parfois le jour parce qu'il pratiquait la sorcellerie, la médecine traditionnelle, la magie et mille autres pratiques extravagantes »[342]

Toutefois ces exemples demeurent du domaine de l'anecdotique et sont souvent empreints d'une certaine ironie. Plus significative est la stratégie textuelle que l'on pourrait désigner sous le terme d'entrelacement. Il s'agit, comme pour les dialogues et les mises en contraste, de faire saisir le fonctionnement d'un système par rapport à d'autres, mais en combinant de manière étroite des images, des symboles des divers systèmes. Les systèmes de références ne s'opposent plus termes à termes, mais sont imbriqués les uns dans les autres. Loin de se contredire, ils s'enrichissent mutuellement pour créer un nouvel univers symbolique qui les dépasse.

Parfois, les auteurs partent d'un mythe occidental et le réinterprètent à partir d'autres mythes. Ainsi Wole Soyinka, dans *The Bacchaes of Euripides*, à partir de la pièce d'Euripide, réécrit le mythe de Dionysos en le fusionnant avec celui d'Ogun[343], Salman Rushdie dans *The Ground beneath her Feet* réécrit le mythe d'Orphée en le mêlant à des mythes tirés des épopées du *Mahâbhârata* et du *Râmâyana*, Derek Walcott dans *Omeros* décontextualise et réécrit les mythes homériques. Parfois quelques mythèmes empruntés à des mythes différents sont

[340] Salman Rushdie, *Les enfants de minuit*, *op.cit.*, p. 150. *Midnight's Children*, *op.cit.*, p. 103 : « [...] important to build bridges [...]. Remember [...] God is love; and the Hindu lovegod, Krishna, is always depicted with blue skin. Tell them blue; it will be a sort of bridge between the faiths; gently does it, you follow [...] »
[341] Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, *op.cit.*, p. 13.
[342] Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, *op.cit.*, p. 16.
[343] À ce sujet, voir l'excellent article de Chantal Zabus, « The Yoruba Bacchae: Wole Soyinka's De-Aryanization of Greek Civilization » in Theo D'Haen (dir.), *(Un)writing Empire*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, « Cross/Cultures », n°30, 1998, p. 203-228.

exploités de manière plus ponctuelle. *Midnight's Children*, *Shame* ou *The Moor's last Sigh* de Rushdie font appel à une multitude de mythes sans que l'un d'entre eux ne domine totalement l'œuvre. Pour cet auteur, passé maître dans cette technique, l'entrelacement aurait pour vocation de faire émerger de nouvelles images, de nouveaux symboles. Capable de mettre en valeur les richesses de multiples cultures tout en les questionnant, il s'avère un moyen efficace de prouver que l'incertitude de l'hybride n'est pas signe de déperdition, d'appauvrissement, mais au contraire de vitalité et de créativité. Dans *The Satanic Verses*, Rushdie tente de faire de l'œuvre d'art un « principe tiers médiateur entre les mondes matériel et spirituel »[344]. Le texte qui interroge, d'une part, la nature du sentiment religieux à partir d'une réflexion sur la naissance de l'islam, et, d'autre part, l'expérience de l'exil, voit sa cohérence assurée par une question centrale commune : « Comment la nouveauté entre-t-elle dans le monde ? » (*How does newness enter the World ?*). Mais parce que le lectorat auquel le texte est destiné est composite, parce qu'il est probable que pour une grande part, il n'ait de connaissances que superficielles de l'islam et sans doute encore moindres de l'hindouisme et de la culture indienne, il faut développer des stratégies textuelles adaptées. Pour déconstruire les images mythiques de l'islam, pour réécrire la vie du Prophète, pour faire comprendre le rapport à la religion de personnages comme Saladin et Gibreel, il faut en même temps construire une vision de ces univers symboliques. Pour cela, Rushdie s'appuie sur des références jugées plus familières au lecteur occidental. C'est ainsi que la figure du Diable emprunte tout autant au Satan musulman (Iblis, Shaitan, Azazeel) qu'au Satan du christianisme, voire à des figures littéraires empruntées à Boulgakov (*Le maître et Marguerite*), Milton (*Paradise Lost*) ou à William Blake (*The Marriage of Heaven and Hell*), et même à celui de la chanson de Mick Jagger, « *Sympathy for the Devil* ».[345] Très

[344] Salman Rushdie, *Imaginary Homelands*, *op. cit*., p. 420 : « third principle that mediates between the material and spiritual worlds ». Ma traduction. On peut sur ce point suivre Roger Clark qui affirme que : « Ses deux derniers romans [à l'époque *The Moor's last Sigh* et *The Ground beneath her Feet*] semblent renoncer à cette exploration déroutante de ce que Forster appelle ' une confusion spirituelle', et revient à la place à l'idée selon laquelle la religion est une perte de temps. Toutefois, les quatre premiers expriment un vif intérêt pour le conflit entre croyance et non-croyance, y compris le conflit entre les forces divines et sataniques à l'intérieur de tout système mystique donné – ou de multiples systèmes. » (Roger Clark, *Stranger Gods: Salman Rushdie's other Worlds*, Montreal/Kingston/London/Ithaca, McGill-Queen's University Press, 2001, p. 29 : « His last two novels seem to give up this disturbing exploration of what Forster calls ' a spiritual muddledom', and fall back instead on the notion that religion is a waste of time. Yet, the first four express a keen interest in the conflict between belief and non-belief, including the conflict between the divine and the satanic forces within any given otherworldly system – or number of systems. » Ma traduction.)

[345] Voir Roger Y. Clark, *Stranger Gods*, *op. cit*., p. 156-161.

souvent, pour introduire un terme emprunté à l'islam ou à l'hindouisme, l'auteur l'insère dans une série de termes renvoyant à des réalités proches dans d'autres cultures : « C'était le pays des merveilles, le Peristan, le pays de Gulliver, Oz. »[346] ; « Belzébuth, Asmodée ou Lucifer lui-même »[347] ; « Celui dont on parle, Allah, Ishvar, Dieu »[348]. Loin d'opposer de façon catégorique monde séculier et monde religieux, Rushdie dissémine des indices culturels qui contaminent même les univers auxquels, *a priori*, ils n'appartiennent pas. Ainsi, les conversations les plus courantes multiplient les expressions renvoyant au sacré : « Va au diable avec tes chansons […] épargne moi ce bruit d'enfer »[349] ; « se chuchotant dieu sait quels secrets »[350] ; « Petit démon, lui reproche-t-elle, puis elle le prend dans ses bras, mon petit farishta, les garçons seront toujours des garçons »[351]. Inversement, les épisodes de la vie du prophète semblent se dérouler dans un monde sans Dieu. Le Prophète est présenté d'abord comme un homme d'affaires, un juriste et un bon stratège, le Diable et Gibreel jouent un rôle important, mais Dieu lui-même n'intervient jamais et finalement est assez peu évoqué. Le titre du roman joue également sur l'ambivalence : les versets sataniques renvoient à un épisode apocryphe de la vie du prophète et sont évoqués comme tels dans les chapitres « rêvés » par Gibreel, mais peuvent aussi être pris dans le sens commun comme dans l'épisode où Chamcha chante des versets obscènes au téléphone pour détruire la relation entre Gibreel et Allie. Les frontières entre les univers de référence se troublent. C'est Gibreel, l'acteur qui a joué les rôles des dieux du panthéon hindou dans des films dits théologiques, qui devient l'incarnation de l'archange Gibreel. Lorsqu'il voit Dieu lui apparaître, les termes utilisés pour le désigner sont empruntés au hindi : « Qui êtes-vous ? demanda-t-il avec intérêt. […] 'Ooparvala, répondit l'apparition. Le Type du Dessus. Qui me dit que vous n'êtes pas l'Autre ? demanda Gibreel avec astuce. Neechayvala, le Mec d'en Dessous ?' »[352] Saladin, l'athée convaincu, se transforme en diable, une métamorphose qui évoque celle de *La métamorphose* de Kafka. Pamela, lors d'un

[346] Salman Rushdie, *Les versets sataniques*, *op. cit.*, p. 68. *The Satanic Verses*, *op. cit.*, p. 55 : « That was Wonderland, Peristan, Never-Never, Oz. »
[347] *Ibid.*, p. 91. *SV*, p. 76 : « Beelzebub, Asmodeus or Lucifer himself ».
[348] *Ibid.*, p. 129. *SV*, p. 111 : « Allah, Ishvar, God »
[349] *Ibid.*, p. 13. *SV*, p. 3 : « To the devil with your tunes […] spare me these infernal noises now ».
[350] *Ibid.*, p. 255. *SV*, p. 231 : « whispering God knew what secrets »
[351] *Ibid.*, p. 107. *SV*, p. 91 : « Little devil, she scolds, but then folds him in her arms, my little farishta, boys will be boys ».
[352] *Ibid.*, p. 348. *SV*, p. 318 : « 'Who are you ?' he asked with interest. […] 'Ooparvala' the apparition answered. 'The Fellow Upstairs.' 'How do I know you're not the other One', Gibreel asked craftily, 'Neechayvala, the Guy from Underneath ?' »

accident de voiture, voit « les phares du camion frigorifique la fixer comme les yeux de l'ange exterminateur Azraeel »[353], une comparaison qu'elle serait elle-même peu susceptible de faire. Le prophète Mahound est une caricature très prosaïque de Mahomet. Calculateur et pragmatique, il est presque toujours présenté à travers le regard de personnages qui ne sont pas ses fidèles : la narrateur diabolique et Abu Simbel décrivent la naissance de l'islam en termes de rivalités, de soif de pouvoir, de calculs stratégiques, etc. Ces jeux permanents d'échos et de variations forment des tresses de symboles qui permettent d'accéder à des univers symboliques étrangers tout en les subvertissant. La rencontre entre plusieurs univers de référence, entre sacré et profane ne se résout pas par le refus du sacré, mais plutôt, pour reprendre les mots de Guy Astic, par « l'exploration laïque de l'esprit spirituel »[354], l'art aurait alors pour mission d'offrir « une définition séculière de la transcendance »[355]. Avec *The Ground beneath her Feet*, Rushdie force encore le trait, affirmant qu'aucun mythe, aucune religion ne saurait se substituer au libre arbitre ou à la conscience de l'individu :

> « Dans toutes les histoires anciennes, même de façon différente, on en arrive toujours au point à partir duquel les dieux ne partagent plus leur vie avec les mortels, ils meurent ou disparaissent, ou se retirent. Ils quittent la scène et nous laissent seuls, et nous disons nos répliques en bafouillant. Les mythes laissent entendre ce qu'est une civilisation adulte : un endroit où les dieux arrêtent de nous bousculer et de nous pousser, de séduire nos femmes et d'utiliser nos armées afin de laver nos [sic] querelles maudites dans le sang de nos enfants ; un moment où ils se retirent, en lorgnant toujours nos femmes, toujours priapiques, toujours capricieux, du royaume du réel vers le pays du si j'ose dire – Olympe, Walhalla –, nous laissant libres de faire le meilleur ou le pire sans qu'ils s'en mêlent de façon autocratique. »[356]

L'homme a besoin de mythes pour se renouveler, pour évoluer, mais il ne doit pas s'y soumettre.[357] Pour Rushdie, les mythes (il traite de la religion à la manière de

[353] *Ibid.*, p. 202. *SV*, p. 181 : « the headlights of the road train staring at her like the eyes of the exterminating angel, Azrael ».
[354] Guy Astic, « Rushdie, écrivain laïc ? », art. cit., p. 89.
[355] Salman Rushdie, *Imaginary Homelands*, *op. cit.*, p. 420 : « a secular definition of transcendence ». Ma traduction.
[356] Salman Rushdie, *La terre sous ses pieds*, *op. cit.*, p. 540. *The Ground beneath her Feet*, *op. cit.*, p. 574-575 : « Il all the old stories, in different ways, the point is always reached after which the gods no longer share their lives with mortal men and women, they die or wither away or retire. They vacate the stage and leave us alone upon it, stumbling over our lines. This, the myths hint, is what a mature civilization is: a place where the gods stop jostling and shoving us and seducing our womenfolk and using our armies to lave their poxy quarrels in our children's blood; a time when they move back, still leerig, still priapic, still whimsical, from the realm of the actual to the land of so to speak – Olympus, Valhalla – leaving us free to do our best or worst without their autocratic meddling. »
[357] On mesure bien là l'évolution de Rushdie depuis l'affaire des versets sataniques. Jusqu'à *The Satanic Verses*, les œuvres de Rushdie sont nettement plus ambivalentes par rapport au sacré.

mythes littéraires) ne sont jamais porteurs d'une vérité absolue et leur mise en relation doit permettre de déconstruire toute prétention à un monopole sur le sens.

Ben Okri, dans la trilogie d'Azaro, opère une fusion entre cosmologie yoruba et symbolique chrétienne. Ainsi, Azaro, l'enfant *abiku*, après son premier retour du pays des morts, sa première résurrection, est rebaptisé Lazaro, ce qui lui attire bien des moqueries parce que « beaucoup de gens étaient gênés par la relation entre Lazare et Lazaro. »[358] Le choix de ce prénom n'est bien sûr pas un hasard, Lazare, étant lui aussi revenu du royaume des morts. De nombreux autres indices témoignent de l'union des symboliques chrétienne et yoruba. Ainsi, les premières lignes de *The Famished Road*, qui décrivent le monde des origines d'où partent et vers où reviennent les enfants-esprits, sont réminiscentes de l'Évangile selon Saint-Jean : « Au commencement était une rivière. La rivière devint une route, et la route sillonna le monde entier. Et comme la route avait été autrefois une rivière, elle avait toujours faim. »[359]

Le personnage clé du photographe se prénomme Jérémie et se donne pour mission de dénoncer les méfaits des hommes politiques, rappelant ainsi le prophète du même nom, envoyé par Dieu pour dénoncer l'impiété des rois de Juda. Le Jérémie de l'Ancien Testament est, comme le photographe, persécuté et emprisonné. Toutefois, parce que Okri refuse d'enfermer tout personnage dans un rôle déterminé une fois pour toute, le photographe, dont on oublie d'ailleurs assez vite le prénom, perd son aura prophétique au profit du père d'Azaro qui dans *Infinite Riches* devient le véritable porteur d'un message spirituel. Comme Saint-Paul sur la route de Damas, le père d'Azaro, dans *Songs of Enchantment*, perd la vue, une étape nécessaire pour apprendre à voir les vérités supérieures : « Un homme bien doit devenir aveugle avant de pouvoir voir. »[360] Toutefois, comme le montre bien Ato Quayson, ce personnage est aussi associé à Ogun et Shango, divinités centrales du panthéon yoruba.[361] L'entrelacement des symboles et des références permet à Okri de rendre plus familier au lecteur occidental la

[358] Ben Okri, *La route de la faim*, *op. cit.*, p. 20. *The Famished Road*, *op. cit.*, p. 8 : « many were uneasy with the connection between Lazaro and Lazarus ».
[359] *Ibid.*, p. 13. *FR*, p. 3 : « In the beginning there was a river. The river became a road and the road branched out to the whole world. And because it was once a river it was always hungry. » Dans l'Évangile selon Saint-Jean, on peut lire : « Au commencement était le Verbe, et le verbe était tourné vers Dieu, et le Verbe était Dieu. Il était au commencement tourné vers Dieu. » (« Évangile selon Jean », *Traduction œcuménique de la Bible*, Paris, Société Biblique française/Le Cerf, 1988, p. 1513.)
[360] Ben Okri, *Songs of Enchantment*, *op. cit*., p. 237 : « A good man has to be blind before he can see ». Ma traduction.
[361] Voir Ato Quayson, *Strategic Transformations in Nigerian Writing*, *op. cit*., p. 140-141.

symbolique yoruba,[362] mais aussi, peut-être un peu à la manière de l'auteur guyanais Wilson Harris, de signaler l'existence d'un ordre symbolique universel, informant en profondeur tous les systèmes symboliques partiaux et partiels. Selon Wilson Harris, il existerait en effet un inconscient collectif universel, qui s'exprimerait à travers des mythes, des religions et des créations littéraires ou artistiques particuliers. L'entrelacement serait alors un moyen de se rapprocher de l'universel en retournant vers la multiplicité originelle.

3.1.3. Un éloge du divers et de la mise en relation nuancé

Toutefois, même lorsque la relativité est exaltée, une certaine retenue reste de mise. Le mélange, la mise en relation ont sans doute des vertus, mais ne sont pas en soi gages de vertu. L'ouverture à l'autre ne doit pas se confondre avec la compromission. Le Christ bleu imaginé par un évêque de bonne volonté dans *Midnight's Children* ne convainc d'ailleurs pas Mary… Dans *The Ground beneath her Feet*, Salman Rushdie met en garde contre l'équation illusoire entre syncrétisme et ouverture à l'autre. Dans ce roman, Sir Darius, un Indien pro-britannique et William Methwold, un Anglais partisan de l'Inde britannique, passent des heures à comparer les mythes grecs et hindous à la recherche des schémas communs. Cette recherche, qui est *a priori* animée par une curiosité dépourvue de toute idéologie, se voit confrontée à deux écueils. D'une part, Sir Darius estime à un certain moment que la théorie tripartite de Dumézil sur laquelle les deux amis fondent leurs travaux néglige une dimension :

> « Trois fonctions, ça ne suffit pas […]. Mais que fait-on de l'*extériorité* ? Que fait-on de tout ce qu'on considère comme au ban de la société, au-dessus de la mêlée, indigne d'attention ? Que fait-on des bannis, des lépreux, des parias, des exilés, des ennemis, des revenants, des paradoxes ? Que fait-on de ceux qui sont éloignés ? […] Que fait-on des gens qui ne peuvent appartenir à rien ? »[363]

Si les mythologies occidentales et orientales sont dans une relation d'égalité, cela ne suffit pas à invalider les rapports de domination entre centre et périphérie. Le

[362] On peut ainsi remarquer que, même si le prix Nobel l'a rendu célèbre et que son œuvre jouit d'une large reconnaissance universitaire, Wole Soyinka, qui puise largement dans le répertoire cosmologique yoruba, mais recourt moins aux procédés d'entrelacement, est beaucoup moins lu en Europe que son compatriote Ben Okri.

[363] Salman Rushdie, *La terre sous ses pieds*, *op. cit.*, p. 47. *The Ground beneath her Feet*, *op. cit.*, p. 42-43 : « Three functions aren't enough […]. But what about *outsideness*? What about all that which is beyond the pale, above the fray, beneath notice? What about outcasts, lepers, pariahs, exiles, enemies, spooks, paradoxes? What about those who are remote? […] What about people who just don't belong? » En italiques dans le texte.

modèle utilisé (modèle occidental) se fonde sur un refus de prendre en compte le marginal, le totalement autre. D'autre part, la découverte que leur domaine de recherche a aussi servi à justifier les doctrines nazies achève de tuer leur enthousiasme :

> « Le terme 'aryen' qui pour Max Müller et sa génération, avait une signification purement linguistique, était maintenant aux mains de personnes moins savantes, aux mains d'empoisonneurs, qui parlaient des races humaines, de la race des maîtres et de la race des esclaves, ainsi que d'autres races, des races dont l'impureté fondamentale nécessitait des mesures drastiques, des races qui n'étaient pas les bienvenues dans le voyage, des pièces rapportées, des races dont on devait se débarrasser, qu'on devait exclure et déposer dans les poubelles de l'Histoire. Par une de ces improbabilités insensées qui, prises collectivement, représentent l'histoire de l'espèce humaine, le domaine insolite des recherches dans lequel Sir Darius et William Methwold avaient choisi de s'enfermer était déformé et mis de force au service du grand mal de l'époque. L'histoire avait capturé leur domaine de recherche, et leur passion les avait placés du mauvais côté ; celui des empoisonneurs, des innommables, de ceux dont le crime était au-delà des mots. »[364]

Le syncrétisme ou l'emprunt de concepts étrangers ne sont donc pas en soi des gages d'ouverture à l'autre et peuvent même être utilisés à des fins hégémoniques et destructrices. Si Methwold et Sir Darius se résignent devant l'utilisation tragique des mythes par l'idéologie nazie, Rushdie, lui, choisit de répondre en se les réappropriant, mais en refusant aussi qu'aucun d'entre eux ne puisse être totalement déterminant.

Dans *The God of Small Things*, Arundhati Roy multiplie les images de pratiques syncrétiques ou hybrides qui selon les contextes se révèlent soit artistiques, soit risibles, et parfois les deux à la fois. Ainsi Velutha a su combiner le sens artistique développé pendant son enfance avec les techniques du style bavarois pour devenir un menuisier-ébéniste de talent ; en revanche, l'adaptation des épopées hindoues pour un public de touristes par les danseurs de kathakali est présentée comme une trahison ; le jardin de Baby Kochamma qui mêle des plantes de tous les horizons est, lui, à la fois magnifique et grotesque. La mise en relation n'est pas en soi bonne ou mauvaise : elle peut entraîner une déperdition, mais aussi susciter des créations nouvelles. Comme Rushdie, Arundhati Roy

[364] *Ibid.*, p. 48-49. *GBF*, p. 44 : « The word 'Aryan', which, for Max Müller and his generation, had a purely linguistic meaning, was now in the hands of less academic persons, poisoners, who were speaking of races of men, races of masters and races of servants and other races too, races whose fundamental impurity necessitated drastic measures, races who were not wanted on the voyage, who were surplus to requirements, races to be cut, blackballed and deposited in the bin of history. By one of the wild improbabilities that, taken collectively, represent the history of the human race, the arcane field of research in which Sir Darius and William Methwold had chosen to sequester themselves had been twisted and pressed into the service of the great evil of the age. History had captured their field, and their love of it had placed them on the wrong side – the side of the poisoners, of the unutterable, of those whose crime was beyond words. »

semble vouloir affirmer que l'hybridation n'est pas un but, mais un moyen, elle n'est pas une réponse, mais un questionnement.

Chez Naipaul, l'hybridité est avant tout un handicap. Certes, il est possible d'en faire une richesse, mais cela demande une force de caractère hors du commun et sans doute un contexte propice. Dans la plupart des cas, l'entrelacement référentiel est le signe d'une acculturation, d'un malaise identitaire destructeur. Dans *Guerrillas*, l'annonce de Jimmy à l'entrée du Domaine Thrushcross Grange[365] est un signe de son acculturation et par conséquent (dans la logique naipaulienne) de son incapacité à être un véritable *leader*. Pour Naipaul, il ne faut pas confondre l'utilisation de signes et la maîtrise de systèmes de référence dans leur globalité. Les « *mimic men* » jouent des symboles et demeurent dans l'apparence, alors que l'hybridité créative nécessite des connaissances en profondeur, devenues intimes et surtout le maintien d'une distance critique. Tandis que Jimmy cite (mal) les sœurs Brontë ou les théories marxistes, Naipaul fait passer dans presque tous ses textes, et même dans son roman le plus anglais, *Mr. Stone and the Knight Companions*, une certaine conception brahmanique de l'existence, dominée par un fatalisme très indien. Par ailleurs, son double dans *The Enigma of Arrival* se démarque des « *mimic men* » par le travail de prise de conscience des formes et des enjeux de son aliénation.

Sur ce thème il est rare que les auteurs s'enferment dans une conception monolithique : conscients des clichés naïfs sur un métissage, pure source d'harmonie et de tolérance, ils prennent garde de nuancer leur propos. Tension et ambivalence restent de mise.

3.2. Le réalisme magique, un genre trouble

Après avoir vu comment les œuvres négocient concrètement leur rapport à plusieurs cultures, on peut se pencher sur les enjeux d'un aspect plus particulier de cette question, à savoir celui des rapports entre univers du merveilleux et univers réaliste.

Il est souvent posé que dans les sociétés du Sud, l'univers du merveilleux qui s'exprime dans les mythes ou les contes ne renvoie pas seulement à une

[365] V.S. Naipaul, *Guérilleros*, *op. cit*., p. 14 : « Thrushcross Grange / Communauté du peuple / pour la terre et la révolution / entrée sans autorisation / strictement interdite / par ordre du haut commissaire / James Ahmed (Haji) » *Guerrillas*, *op. cit*., p. 4 : « Thrushcross Grange / people's commune / for the land and the revolution / entry without prior permission strictly / forbidden at all times / by order of the High Command / James Ahmed (Haji) ».

conception symbolique de l'existence, mais aussi à une réalité quotidienne, concrète. À propos d'Haïti, Jacques Stephen Alexis affirme ainsi que l'imaginaire de la magie et des mythes relève de l'imaginaire national et à ce titre doit nourrir toute réflexion sur la société.[366] À partir de ce constat, il avance l'hypothèse d'un genre spécifique aux littératures des Caraïbes, qu'il appelle le « réalisme magique ».

Ce terme a en fait été utilisé pour la première fois en 1925 par Franz Roh pour qualifier les œuvres post-impressionnistes de la *Neue Sachlichkeit*, qui représentaient des objets du quotidien dans des poses ou sous des éclairages leur conférant une part de mystère. Par la suite, c'est surtout à propos des littératures sud-américaines et caribéennes qu'il a été employé et il reste attaché aux noms de Gabriel Garcia Marquez, Alejo Carpentier ou Jacques-Stephen Alexis. Depuis quelques années son emploi s'est grandement élargi et les œuvres de Salman Rushdie,[367] de Ben Okri,[368] mais aussi d'auteurs canadiens comme Robert Kroetsch ou Jack Hodgins, ou encore européens comme Günter Grass, ont été qualifiées de « réalistes magiques ». Nombreux sont les critiques et les essayistes qui, à l'instar d'Alexis, ont voulu voir dans la convocation du merveilleux, un recours à une culture locale vivante permettant de subvertir les codes occidentaux importés. Michael Dash évoque à ce propos la « contre-culture de l'imagination »[369], tandis qu'Alejo Carpentier oppose le *real maravilloso* des Amériques, fondé sur une croyance authentique au merveilleux et les créations surréalistes qui resteraient de simples jeux littéraires superficiels.[370] D'autres toutefois ont su rappeler que toute mobilisation d'éléments culturels jugés authentiques relève d'une stratégie individuelle ou collective (l'auteur peut ou non être conscient de la dimension idéologique qui prévaut dans la définition de

[366] Jacques Stephen Alexis, « Of the Magical Realism of the Haïtians », *Présence africaine*, 1956, repris dans Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *The Post-Colonial Studies Reader*, *op. cit.*, p. 194-198.
[367] Voir Jean-Pierre Durix, *Mimesis, Genre and Post-Colonial Discourse*, *op. cit.* et « Magic Realism in *Midnight's Children* », *Commonwealth Essays and Studies*, vol. 8, n° 1, automne 1985, p. 57-63.
[368] Voir Brenda Cooper, *Magical Realism in West African Fiction. Seeing with a Third Eye*, London, Routledge, 1998, p. 67-114 ; Michel Naumann, *Les nouvelles voies de la littérature africaine et de la libération ('une littérature voyoue')*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 87-92.
[369] Michael Dash, « Marvellous Realism: The Way out of Négritude », *Caribbean Studies*, vol. 13, n° 4, 1974, repris dans Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin (dir.), *The Post-Colonial Studies Reader*, *op. cit*., p. 200 : « counter-culture of the imagination ». Ma traduction.
[370] Alejo Carpentier, « On the Marvelous Real in America » (1949) in Lois Parkinson Zamora et Wendy B. Faris (dir.), *Magical Realism. Theory, History, Community*, Durham/London, Duke University Press, 1995, p. 75-87.

l'authenticité).[371] Ainsi Stephen Slemon préfère parler de « codes imaginés, utopiques et orientés vers l'avenir, qui aspirent à un langage réaliste expressif et local et à un ensemble de rapports originels avec le monde ».[372] Selon lui, le réalisme magique est un oxymore construit, permettant de traduire la situation de conflit jamais surmonté entre des codes discursifs différents : « Dans le langage de la narration dans un texte réaliste magique, une bataille entre deux systèmes opposés fait rage, chacun cherchant à créer un monde fictionnel différent de l'autre »[373].

On peut effectivement considérer que le recours au surnaturel ou au merveilleux dans les textes postcoloniaux peut être une stratégie oppositionnelle. Certains auteurs le thématisent d'ailleurs de façon très explicite. Ainsi, dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* de Kourouma, Bingo rapporte comment Fricassa Santos, poursuivi par Koyaga, tente de s'enfuir en devenant invisible. Cette interprétation s'oppose à d'autres plus rationnelles, mais le *sora* les réfute aussitôt : « C'est évidemment une explication enfantine de Blanc qui a besoin de rationalité pour comprendre. »[374] Toutefois, il est bien difficile d'accepter de manière unilatérale l'idée d'un Sud où la pensée magique/mythique s'épanouirait, opposé à un Nord rationnel. Comme le note Brenda Cooper, la plupart des auteurs qualifiés de réalistes magiques sont eux-mêmes rarement issus des classes populaires susceptibles d'adhérer pleinement à de telles

[371] Abiola Irele s'interroge aussi sur l'ambivalence de cette mobilisation de la tradition : « Est-ce que Ogun, la divinité yoruba qui joue le rôle de symbole organisateur dans la mythologie de Soyinka, est simplement un trope original, une catégorie formelle de son système d'images, ou un moyen authentique pour appréhender le monde, constituant ainsi un principe de conduite dans ce monde ? Pour Soyinka, comme pour d'autres auteurs africains concernés par le problème de 'retrouver la race', l'attrait du mythe et d'autres formes de l'imaginaire archaïque – perçus comme une ressource collective d'où tirer une nouvelle relation au monde – conduit inévitablement à des problèmes insolubles d'auto-définition ici et maintenant, à de sérieux dilemmes dans la formulation d'une conscience adaptée aux exigences du monde moderne. » Abiola Irele, *The African Imagination*, *op. cit*., p. 60-61 : « is Ogun, the Yoruba deity who features as the organizing symbol of Soyinka's mythology, merely a master trope, a formal category of his system of images, or an authentic agency of the writer's imaginative grasp of the world, constituting, therefore, a principle of conduct in that world ? For Soyinka, as for other African writers concerned with the problem of 'racial retrieval', the appeal to myth and other forms of the archaic imagination – identified as a collective resource from which to derive a new relation to the world – leads inevitably to insoluble problems of self-definition in the here and now, to serious dilemmas in the formulation of a consciousness adapted to the exigencies of the modern world. » Ma traduction.

[372] Stephen Slemon, « Magic Realism as Postcolonial Discourse », *Canadian Literature*, n° 116, 1988, repris dans Lois Parkinson Zamora et Wendy B. Faris (dir.), *Magical Realism*, *op. cit*., p. 411: « imagined, utopian, and future-oriented codes that aspire toward a language of expressive, local realism, and a set of 'original relations with the world » Ma traduction.

[373] *Ibid.*, p. 409 : « In the language of narration in a magic realist text, a battle between two oppositional systems takes place, each working toward the creation of a different kind of fictional world from the other ». Ma traduction.

[374] Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, *op. cit*., p. 100.

représentations.[375] D'autre part, l'analyse des textes montre qu'il est finalement assez rare que la magie soit présentée comme un trait culturel spécifique au Sud. Chamoiseau, dans sa pièce de théâtre *Manman Dlo contre la fée Carabosse*[376], oppose de manière assez binaire monde créole et monde occidental, mais chacun est représenté par un type de sorcière spécifique. Par ailleurs, si la confrontation du merveilleux et d'un certain réalisme peut servir à représenter la confrontation d'univers symboliques différents, le merveilleux n'emprunte pas toujours uniquement à des sources autochtones. Les mythes occidentaux, le merveilleux biblique, les contes européens sont également largement exploités. L'auteur postcolonial a accès à plusieurs « réservoirs » symboliques. Les mythes et contes occidentaux lui appartiennent souvent tout autant que ceux auxquels le lecteur occidental pourrait être tenté de le confiner. Comme le note Roger Clark :

> « Le terme libérateur de *réalisme magique* peut cependant s'avérer réducteur, à moins de supposer que la dialectique entre le réalisme et l'autre magique ne soit aussi un 'polylecte' entre le réalisme et d'autres versions magiques de la réalité. »[377]

C'est évident dans les romans de Rushdie qui empruntent aussi bien aux mythologies hindoues, musulmanes, bibliques que nordiques, grecques ou persanes. Mais on le voit aussi chez Ben Okri. Dans la trilogie d'Azaro, le protagoniste, qui est capable de voyager entre monde des morts et des vivants est associé à la figure de l'*abiku*, mais des figures bibliques sont également évoquées. L'enfant a en effet été rebaptisé Lazaro (en référence à la résurrection de Lazare par le Christ) et il a pour ami un autre enfant *abiku*, Ade, dont le père, après sa mort, est décrit comme « un charpentier qui refuse de mourir »[378]. Par ailleurs, la forêt où vivent les esprits est aussi peuplée de figures étrangères à la mythologie yoruba : « La forêt avait autrefois été un endroit où les esprits et les elfes venaient la nuit, jouaient et tramaient leurs sortilèges de farces et de plaisirs. »[379]

[375] Brenda Cooper, *Magical Realism in West African Fiction*, *op. cit*., p. 16-18.
[376] Patrick Chamoiseau, *Manman Dlo contre la fée Carabosse*, Paris, Éditions Caribéennes, 1981.
[377] Roger Y. Clark, *Stranger Gods*, *op. cit*., p. 20 : « The liberating term *magic realism* can become reductive however, unless one assumes that the dialectic between realism and the magical other is also a 'polylectic' between realism and other magical versions of reality. » Ma traduction.
[378] Ben Okri, *Infinite Riches*, *op. cit*., p. 82 : « a carpenter who refuses to die ». Ma traduction.
[379] *Ibid*., p. 83 : « The forest was once a place where the spirits and elves came awake at night and played and wove their spells of mischief and delight. » Ma traduction.

À cette première objection s'ajoute le problème de la grande hétérogénéité des textes pouvant être définis comme réalistes magiques.[380] Employé massivement et dans des acceptions variables, le « concept », s'il en fut un, est aujourd'hui souvent considéré avec méfiance :

> « Le terme 'réalisme magique' possède peut-être une légitimité davantage pragmatique et historiquement datée que véritablement générique. Peut-être sert-il des buts essentiellement éditoriaux et commerciaux dans la mesure où le type de littérature connue sous cette appellation a bénéficié longtemps d'une grande popularité. »[381]

Jean-Pierre Durix n'envisage son opportunité qu'à la condition de le définir de manière restrictive et, s'appuyant sur des œuvres jugées représentatives (*Cien años de soledad* de Garcia Marquez, *Midnight's Children* et *Shame* de Rushdie), résume ainsi quels pourraient être les traits distinctifs d'un genre réaliste magique :

> « Ce que de nombreuses œuvres 'réalistes magiques' ont en commun, c'est ce mélange de 'fantaisie' et d'intérêt affirmé pour la référence, l'allégorie historique et la dénonciation sociale. Ces romans évoquent le processus de libération de communautés opprimées. L'angle de vue de ces livres transcende largement le destin individuel de quelques personnages pour constituer une nouvelle version imaginaire de toute une nation à travers plusieurs décennies. »[382]

Selon lui, il convient par ailleurs de distinguer clairement entre fantastique et réalisme magique, le premier supposant un consensus entre auteur et lecteur sur la nature de la réalité, tandis que le second pourrait s'accommoder de lectures divergentes du monde. Tandis que le fantastique, comme l'écrit Todorov, « ne dure que le temps d'une hésitation : hésitation commune au lecteur et au personnage qui doivent décider si ce qu'ils perçoivent relève ou non de la 'réalité', telle qu'elle existe pour l'opinion commune »,[383] le réalisme magique naîtrait dans un contexte où la notion d'opinion commune serait problématique. Plutôt que sur une hésitation passagère, le réalisme magique se fonderait sur une insoluble

---

[380] Le travail de Xavier Garnier dans *La magie dans le roman africain* (*op. cit*.,) montre bien que le recours au surnaturel peut s'exprimer dans des formules variées et avec des visées différentes.

[381] Jean-Pierre Durix, « Le réalisme magique : genre à part entière ou 'auberge latino-américaine' », *Le réalisme merveilleux*, Paris, L'Harmattan, « Itinéraires et contacts de culture », vol. 25, 1998, p. 17.

[382] Jean-Pierre Durix, *Mimesis, Genre and Post-Colonial Discourse*, *op. cit.*, p. 116 : « What many 'magic realistic' works have in common is this mixture of 'fantasy' and a clear concern with reference, historical allegory and social protest. Such novels often evoke the process of liberation of oppressed communities. The scope of these books largely transcends the individual fate of a few characters in order to constitute an imaginary re-telling of a whole nation through several decades. » Ma traduction.

[383] Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 46.

tension entre plusieurs niveaux de réalité. On rejoint là ce que Stephen Slemon écrivait déjà : « la stratégie caractéristique de la fiction réaliste magique réside dans le fait que ses deux modes narratifs ne parviennent jamais à s'organiser en une quelconque hiérarchie. »[384] Cette distinction est particulièrement pertinente pour les littératures postcoloniales dans la mesure où le rapport à la tradition, à un patrimoine culturel local authentique est problématique. L'identité est trouble et ne saurait refléter une unique vision du monde.

Sans doute le concept de « réalisme magique » demeure-t-il imprécis et ambigu. La diversité des actualisations de ce genre est telle qu'il est bien difficile de définir un cadre suffisant et opératoire. *Moi, Tituba sorcière… noire de Salem*, *Monnè, outrages et défis*, *Midnight's Children* et *The Famished Road* peuvent-ils vraiment relever d'un même genre ? On est en droit d'en douter. Toutefois, il demeure nécessaire de penser la façon dont la magie et le surnaturel sont convoqués en lien avec la problématique identitaire dans des romans d'inspiration réaliste. Si la notion de réalisme magique est un prétexte à cette exploration, c'est-à-dire si on conçoit le réalisme magique comme un outil heuristique, elle peut être utile. Les incertitudes du concept sont aussi à lire comme un signe du brouillage générique. Plutôt qu'un genre nouveau, on pourrait dire que le réalisme magique est une manière d'interroger et de défaire le réalisme.

Dans les années 1960, la théorie littéraire s'est attachée à démontrer la caducité de la *mimèsis* : le texte ne réfèrerait pas au monde mais serait une entité autonome qui ne renverrait qu'à elle-même ou à d'autres textes. Depuis de nombreux critiques sont revenus des excès d'une telle conception. Antoine Compagnon dénonce ainsi dans *Le démon de la théorie*, cette négation du lieu entre la littérature et le monde (« le fait que la littérature parle de la littérature ne l'empêche pas de parler aussi du monde. »[385]) et propose de partir d'une autre définition de la *mimèsis*, ni imitation de la réalité, ni pastiche de la littérature : « La *mimèsis* est donc connaissance, et ni copie ni réplique à l'identique : elle désigne une connaissance propre à l'homme, la manière dont il construit, habite le monde. »[386] Le roman postcolonial, qui a ses sources dans le roman colonial, se fonde sur un objectif : reprendre possession de la « réalité » du monde, se réapproprier la parole pour dire une relation au monde qui n'est pas forcément

[384] Stephen Slemon, « Magic Realism as Postcolonial Discourse », art. cit., p. 410 : « the characteristic maneuver of magic realist fiction is that its two narrative modes never manage to arrange themselves into any kind of hierarchy ». Ma traduction.
[385] Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie*, *op. cit*., p. 147.
[386] *Ibid.*, p. 148.

celle du colonisateur. En effet, la littérature coloniale, ayant eu pour axe principal « la représentation 'exacte' du monde autochtone, des indigènes »,[387] elle empruntait bien souvent les traits du réalisme. C'est donc par rapport à cette attitude que les premiers romans postcoloniaux se développent. Ce qui dans la littérature coloniale était reçu comme « réaliste » par un lectorat occidental ne l'était pas forcément pour un lectorat indigène. Ainsi, le roman postcolonial, qui connaît son épanouissement en même temps que les théories littéraires mettant en cause la *mimèsis*, se tournera rarement vers les expérimentations tendant à démontrer qu'il n'y a rien au-delà du texte. Il aura d'abord pour but de montrer – la *mimèsis* étant connaissance, manière d'habiter le monde – que le réalisme des romans coloniaux se fondait sur des connaissances extérieures et imparfaites et qu'un regard de l'intérieur et *a fortirori* plus juste est nécessaire. Toutefois, comme le note Jean-Marc Moura, les littératures postcoloniales ne sauraient se résumer à une visée d'« amélioration de l'objectivité représentative »[388], les savoirs disposés dans le récit ayant avant tout des fonctions de ressourcement identitaire et de subversion des modèles occidentaux. Dans les littératures africaines francophones, la forme du roman réaliste, qui avait connu un grand succès dans les années soixante, est d'ailleurs peu à peu abandonnée au profit d'esthétiques en apparence plus spécifiquement africaines. Le but n'étant pas tellement de décrire, mais plutôt de construire une identité, le recours au magique dans des récits aux prises avec l'Histoire permet de mettre en scène les tensions et fractures du monde contemporain. Si des auteurs comme Ben Okri prennent très au sérieux l'univers magique (en l'occurrence l'animisme yoruba) auquel ils se réfèrent, d'autres (Maryse Condé, Salman Rushdie) l'utilisent surtout à des fins de déconstruction, de mise en question du réel. Tous cependant ont en commun de souligner le caractère relatif de tout discours prétendument objectif sur le monde. Le « réalisme magique », qu'il soit ludique ou ésotérique, est une manière d'affirmer la part d'opacité et de mystère de la réalité.

Dans les romans postcoloniaux, la parole se définit donc comme une parole en perpétuelle négociation, une parole d'entre-deux, marquée par des tensions, des contrastes et des confrontations. Le recours aux langues « maternelles », à

[387] Jean-Marc Moura, « Littératures coloniales, littératures postcoloniales et traitement narratif de l'espace : quelques problèmes et perspectives », in Jean Bessière et Jean-Marc Moura, *Littératures postcoloniales et représentations de l'ailleurs*, *op. cit*., p. 176.
[388] *Ibid.*, p. 180.

l’oralité ou à des codes spécifiques sont autant de stratégies visant à souligner la précarité et en même temps l’audace de la position des auteurs. Ne pouvant se prévaloir d’une appartenance claire et distincte, ces auteurs se posent en explorateurs et en inventeurs d’une identité nouvelle.

Alexakis, Dimitris, 704
Alexis, Jacques-Stephen, 753, 775
Amselle, Jean-Loup, 756
Ashcroft, Bill, 775
Astic, Guy, 770
Bâ, Hamadou Hampaté, 720
Bakhtine, Mikhaïl, 677, 718
Bandia, Paul, 676
Baneth-Nouailhetas, Émilienne, 700
Barthes, Roland, 675, 704
Basu, Latika, 692
Batty, Nancy E., 749
Ben Jelloun, Tahar, 733
Beniamino, Michel, 674
Berger, Peter, 756
Bernabé, Jean, 685, 686, 720
Bessière, Jean, 780
Beyala, Calixthe, 733
Bickerton, Derek, 674
Blake, William, 768
Booker, Keith, 692, 698
Borgomano, Madeleine, 682, 746, 747
Boudjedra, Rachid, 747
Boulgakov, Mikhaïl, 768
Cabaret, Florence, 694, 697, 698
Caitucoli, Claude, 678, 719
Calvet, Louis-Jean, 673, 674
Calvino, Italo, 729
Carpentier, Alejo, 775
Célérier, Patricia, 750
Célérier-Vitasse, Joëlle, 750
Céline, Louis-Ferdinand, 722, 727
Chamoiseau, Patrick, 677, 679, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 704, 706, 710, 720, 721, 722, 723, 724, 727, 728, 729, 730, 733, 734, 737, 739, 751, 752, 753, 754, 766, 777
Chancé, Dominique, 686
Chaudenson, Robert, 673
Chauvin, Danièle, 758
Chemain, Roger, 689
Chemain-Degrange, Arlette, 689
Clark, Roger, 768
Clark, Roger Y., 768, 777
Clavaron, Yves, 677
Combe, Dominique, 675, 676
Compagnon, Antoine, 779
Condé, Maryse, 675, 678, 686, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 726, 728, 733, 734, 738, 739, 764, 766, 780
Confiant, Raphaël, 676, 677, 685, 686, 691, 704, 720, 723, 752, 753
Constable, John, 715
Cooper, Brenda, 775, 776, 777
Corzani, Jacques, 745
Costantini, Mariaconcetta, 718
Coursil, Jacques, 687
D'Haen, Theo, 767
Daff, Moussa, 676
Dash, Michael, 775
Datta, Jyotirmoy, 692
Deblaine, Dominique, 688
Deleuze, Gilles, 687
Deltel, Danielle, 689, 690, 691
Dérive, Jean, 721, 727, 733, 734, 745
Détrie, Catherine, 688
Dieterlé, Bernard, 677
Diop, Birago, 720
Diop, Papa Samba, 680, 734
Dongala, Emmanuel, 725
Dorival, Althierry, 729
Douaire, Anne, 720
Ducharme, Réjean, 687, 691
Dumézil, Georges, 772
Durix, Jean-Pierre, 730, 735, 775, 778
Dussoutour-Hammer, Michèle, 740
Eliade, Mircea, 758
Euripide, 767
Fagunwa, Daniel Olurunferi, 722
Faris, Wendy B., 775, 776
Faulkner, William, 722
Ferguson, Charles, 673
Fernandez Vasquez, José Santiago, 741
Finnegan, Ruth, 735
Fonkoua, Romuald, 727
Forster, Edward Morgan, 768
Frankétienne, 722
Frye, Northrop, 758
Ganapathy-Doré, Geetha, 702, 703
Garcia Marquez, Gabriel, 775, 778
Garnier, Xavier, 763, 778
Gassama, Makhily, 678
Gauvin, Axel, 689, 690
Gauvin, Lise, 676, 687, 688, 689, 690, 691
Genette, Gérard, 729
Giordan, Henri, 674
Glissant, Édouard, 720, 722, 729, 752, 753
Gosh, Bishnupriya, 692, 698
Grass, Günter, 775
Griffiths, Gareth, 775
Grutman Rainier, 674, 675, 677

Guattari, Félix, 687
Gyssels, Kathleen, 708
Hagège, Claude, 726, 727, 741, 742
Halen, Pierre, 675, 727, 756
Harris, Wilson, 752, 772
Hodgins, Jack, 775
Irele, Abiola, 735, 776
Jagger, Mick, 768
Jakobson, Roman, 727
Jana, Reena, 703
Kafka, Franz, 769
Kane, Cheikh Hamidou, 756, 760
Kane, Mohamadou, 738
Kapoor, Raj, 695
Khaïr-Eddine, Mohammed, 734
Khatibi, Abdelkebir, 673
Koné, Amadou, 738
Kourouma, Ahmadou, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 684, 723, 724, 725, 726, 728, 732, 736, 738, 745, 746, 747, 755, 761, 762, 763, 767, 776
Kroetsch, Robert, 775
Kundera, Milan, 685, 691
Kuortti, Joel, 696
Laâbi, Abdellatif, 671
Lafont, Robert, 674, 675
Lal, Purusottama, 692
Lamming, George, 711
Lautréamont (comte de), Isidore Ducasse, 722
Lazarus, Neil, 771
Lionnet, Françoise, 706
Lovelace, Earl, 711, 739
Ludwig, Ralph, 752
Mackey, William Francis, 674
Maja-Pearce, Adewale, 718
Marimoutou, Carpanin, 674, 675, 677, 727
Massé, Sophie, 695
Maugham, Somerset, 715
Maximin, Daniel, 738, 739, 753
Mbeng, Hubert Freddy Ndong, 678
Meschonnic, Henri, 727
Milton, John, 768
Morrison, Jim, 696
Moura, Jean-Marc, 671, 672, 675, 721, 756, 780
Mullaney, Julie, 749, 750, 751
Müller, Max, 773
Naguschewski, Dirk, 676
Naipaul, V.S., 678, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 723, 756, 763, 764, 774
Naumann, Michel, 775
Ngalasso-Mwatha, Musanji, 679, 680
Ngugi, wa Thiong'o, 675, 676
Niane, Djibril Tamsir, 720, 721
Nunez, Elisabeth, 705
Okara, Gabriel, 678, 679
Okri, Ben, 678, 716, 717, 718, 719, 722, 728, 731, 739, 740, 741, 742, 743, 771, 772, 775, 777, 780
Ong, Walter J., 727
Ovide, 722
Oyono, Ferdinand, 683
Parkinson Zamora, Lois, 775, 776
Parry, Milman, 727
Perret, Delphine, 686, 690, 722, 723, 727
Poulin, Jacques, 687, 691
Proust, Marcel, 687
Prudent, Lambert-Félix, 674
Psichari, Jean, 673
Quayson, Ato, 722, 771
Rabearivelo, Jean-Jospeh, 676
Rao, Raja, 692, 694
Ricard, Alain, 674, 745
Roh, Franz, 775
Roy, Arundhati, 678, 699, 700, 701, 702, 739, 749, 750, 751, 773
Rushdie, Salman, 678, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 698, 699, 728, 730, 732, 734, 735, 736, 739, 747, 748, 749, 766, 767, 768, 769, 770, 772, 773, 775, 777, 778, 780
Salkey, Andrew, 752
San-Antonio, 723
Saro-Wiwa, Ken, 725
Sartre, Jean-Paul, 673, 687
Scott, Walter, 702
Selvon, Samuel, 711
Seydou, Christiane, 737
Shakespeare, William, 700, 709
Siganos, André, 758
Simonin, Albert, 722
Soyinka, Wole, 716, 722, 767, 772, 776
Tharoor, Sashi, 734
Tiffin, Helen, 775
Tine, Alioune, 676
Todorov, Tzvetan, 677, 778
Toumson, Roger, 757
Tutuola, Amos, 678, 718, 722, 740, 758
Van den Avenne, Cécile, 678
Vera, Yvonne, 759
Waberi, Abdourahman, 678, 703, 704, 723, 724, 725, 726, 728, 738, 744, 760
Walcott, Derek, 711, 752, 767

Walter, Philippe, 758
West, Elizabeth, 693
Whittaker, David, 740
Zabus, Chantal, 678, 679, 681, 686, 689, 767
Zins, Max Jean, 693

« La route de l'excès mène au palais de la sagesse »[1]

« L'apprentissage de la fraternité passe par cette conquête, cette parole aux accents pluriels »[2]

Chapitre 9

Une parole débridée

Sous tension, la parole hybride est dans un entre-deux qu'elle ne peut résoudre qu'en investissant un « troisième espace », qu'en explorant ce qui est « au-delà ».[3] Puisque les rives sont inabordables ou insatisfaisantes, elle prend alors le risque du courant et accepte de ne plus être attribuable, identifiable, contrôlable. La parole hybride est bien rhizomatique au sens où Deleuze et Guattari l'entendent :

> « Un rhizome ne commence et n'aboutit pas, il est toujours au milieu, entre les choses, inter-être, *intermezzo*. […] le milieu n'est pas du tout une moyenne, c'est au contraire l'endroit où les choses prennent de la vitesse. *Entre* les choses ne désigne pas une relation localisable qui va de l'une à l'autre et réciproquement, mais une direction perpendiculaire, un mouvement transversal qui les emporte l'une *et* l'autre, ruisseau sans début ni fin, qui ronge ses deux rives et prend de la vitesse au milieu. »[4]

C'est-à-dire qu'elle est dans « une logique du ET », facilement séduite par les attraits de l'accumulation ou de la prolifération. Elle témoigne là encore de l'*hybris* qui la caractérise : plus rien ne peut l'arrêter.

---

[1] William Blake, « Proverbs of Hell », in Mary Lynn Johnson et John E. Grant (dir.), *Blake's Poetry and Designs*, New York, Norton, 1979, p. 89 : « The road of excess leads to the palace of wisdom ». Ma traduction.
[2] Abdourahman Waberi, *Balbala*, *op. cit*., p. 87-88.
[3] Voir Homi K. Bhabha, *Les lieux de la culture*, *op. cit.*, p. 29-40 et 80-83.
[4] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit*., p. 36-37. En italiques dans le texte.

Une métaphore tirée de *The God of Small Things* d'Arundhati Roy résume bien cette propriété de l'hybridité. Dans ce roman, l'auteure oppose deux types de représentations et de conceptions du monde. D'un côté, celle qu'incarne Pappachi, l'entomologiste, qui collectionne des papillons qu'il étiquette soigneusement. De l'autre, celle de Mammachi, qui confectionne des *pickles* et des confitures à la consistance douteuse : « Trop liquide pour de la gelée, trop épaisse pour de la confiture. Consistance ambiguë, donc inclassable »[5]. Quoi qu'elle fasse, les bocaux fuient toujours :

> « Aujourd'hui encore, au bout de tant d'années, les conserves Paradise fuyaient toujours un peu. C'était à peine perceptible, mais elles fuyaient quand même et, au cours du transport, les étiquettes se graissaient et devenaient transparentes. Quant aux produits eux-mêmes, ils étaient toujours un peu trop salés. »[6]

L'hybridité a cette consistance inclassable qui fuit toujours un peu et rend transparentes les étiquettes. L'hybride est toujours « un peu trop ». Sa parole, si elle peut d'abord sembler hésitante, se laisse bien souvent emporter par les vents de la démesure. Puisqu'il n'est plus possible de porter un unique et clair message, si l'on ne veut/peut pas se résoudre au silence, alors il faut faire le choix d'une parole résolument ouverte au monde, une parole en appétit du divers, capable de prendre le risque de l'étouffement ou du délire pour dire le complexe, le multiple, le contradictoire. Confrontés à un monde « démesuré », les auteurs postcoloniaux lui répondent en inscrivant l'*hybris* au cœur de leurs œuvres. L'hybride est une figure de l'excès et du refus de toute clôture. On lui refuse une identité claire ? L'hybride les débordera toutes, se complaisant dans une esthétique grotesque, où l'excès est maître. Le monde est un chaos où les repères se délitent ? L'hybride embrassera le chaos, explorera la démesure du monde dans laquelle il se reconnaît. L'origine est trouble et le devenir incertain ? L'hybride s'installera dans le mouvement infini de l'entre-deux devenu entretien.

[5] Arundhati Roy, *The God of Small Things*, *op. cit.*, p. 30 : « Too thin for jelly and too thick for jam. An ambiguous, unclassifiable consistency, they said. » *Le dieu des petits riens*, p. 54.
[6] *Ibid.,* p. 228, *GST*, p. 167 : « Even now, after all those years, Paradise Pickles' bottles still leak, and on long journeys their labels became oily and transparent. The pickles themselves continued to be a little on the salty side. »

« Nous sommes donc fils du chaos, mais ce chaos là est d'une prodigieuse richesse. »[7]

1. Une esthétique grotesque

La parole hybride est une parole débridée, marquée par l'excès, la transgression des limites. Elle s'appuie souvent sur une esthétique grotesque[8] (on a ainsi déjà évoqué les mises en contrastes, les contradictions, les mésalliances et autres procédés que l'on peut rattacher au grotesque) et les critiques ont souvent fait le lien avec le carnavalesque[9] ou le baroque[10].

Le monde sans dessus-dessous de l'hybride est un monde où les règles anciennes sont tournées en dérision, où émergent de nouveaux possibles. Il n'est alors pas tout à fait surprenant que nombre d'auteurs recourent à une certaine esthétique grotesque pour mettre en valeur cette dimension.

L'univers postcolonial semble même parfois prendre les allures d'un vaste carnaval, moment de transition encore incertain qui pourrait ne déboucher sur rien, n'être que l'occasion d'un débordement ponctuel, brutal et sans lendemain, comme être le signe annonciateur d'un nouveau monde en train de naître. Le renversement du monde et des anciens repères demeure source de souffrances et de peurs, mais il devient aussi la condition nécessaire à l'élaboration de nouvelles formes d'identité.

Cette idée que le monde prend des allures quelque peu carnavalesques est confirmée par la récurrence de certains personnages typiques du carnaval ou de l'univers grotesque. L'hybridité, on l'a dit, est liée à l'*hybris* et plusieurs auteurs

[7] Xavier Orville, cité par Françoise Simasotchi-Bronès, *Le roman antillais, op. cit*., p. 5.

[8] Les débats sur ce que recouvre le grotesque sont nombreux et ce n'est pas le lieu ici de les rappeler. On renverra simplement à un ouvrage collectif de 2004 : Isabelle Ost, Pierre Piret, Laurent Van Eynde (dir.), *Le grotesque. Théorie, généalogie, figures*, Bruxelles, Publication des facultés universitaires Saint-Louis, 2004. Dans l'introduction de l'ouvrage, Isabelle Ost rappelle les difficultés à cerner le grotesque et retient que par-delà les divergences, on peut retenir que « Le grotesque se présente […] comme une catégorie esthétique […] dont le seul noyau serait peut-être cet appel à la transformation continuelle. » (p. 8.)

[9] Voir par exemple Ioulia Poukhly, *L'élément carnavalesque dans le roman maghrébin de langue française (*Nedjma *de Kateb Yacine et* Agadir *de Mohammed Kaïr-Eddine à travers la théorie du carnaval de Mikhaïl Bakhtine)*, mémoire de DEA, Université Stendhal, Grenoble III, 2001. Consultable en ligne : http://www.limag.refer.org/Theses/PoukhliDEA.htm. (dernière consultation : 21 janvier 2010) ou Boniface Mongo-Mboussa, « Sony Labou Tansi et l'écriture du corps : la subversion par le bas », *Africultures*, n° 19, été 1999.

[10] Voir Daniel-Henri Pageaux, « La créolité antillaise entre postcolonialisme et néo-baroque » in Jean Bessière et Jean-Marc Moura (dir.), *Littératures postcoloniales et francophonie*, op. cit., p. 83-115.

postcoloniaux vont tout naturellement recourir à des images excessives, débordantes, voire grotesques[11] et ce notamment dans les descriptions de leurs personnages.

Ainsi les figures composites, les monstres et autres personnages issus de mésalliances se situent-ils résolument du côté de la démesure, voire d'un certain grotesque au sens bakhtinien du terme.[12] Bakhtine rappelle en effet que le grotesque met l'accent sur les parties du corps qui font saillie (le nez par exemple, motif que l'on trouve d'ailleurs chez Rushdie) ou sur les mélanges homme/animal. D'après lui, l'imagerie grotesque insisterait ainsi sur le lien entre le corps et l'extérieur, le corps et d'autres corps, le corps et l'univers. Le corps n'est pas présenté comme individuel, fermé sur lui-même, mais comme le maillon d'une plus grande chaîne, c'est un corps en relation. L'hybride grotesque rappellerait ainsi qu'il n'y a pas d'identité sans rapport à l'autre. Si la nature composite de l'hybride peut pourtant sembler faire peur, c'est peut-être parce que depuis le XV^{ème} siècle, le canon de représentation du corps dans les sociétés occidentales a changé. D'après Bakhtine, avec la Renaissance le canon corporel qui préside à l'art devient :

> « un corps parfaitement prêt, achevé, rigoureusement délimité, fermé, montré de l'extérieur, non mêlé, individuel et expressif. Tout ce qui sort, saille du corps, c'est à dire tous les endroits où le corps franchit ses limites et met en chantier un autre corps, se détache, s'élimine, se ferme, s'amollit. »[13]

Dans les littératures postcoloniales, on assiste bien souvent à un recours à l'esthétique grotesque avec des corps enclins aux métamorphoses mais aussi aux débordements de toutes sortes.

Ainsi les héros de l'hybridité sont souvent très sensibles aux plaisirs de la chair : sexe, boisson, nourriture. Eux-mêmes semblent parfois issus d'un débordement de chair. Les naissances sont fréquemment marquées du sceau de l'excès, soit qu'il y ait profusion de géniteurs, soit que les enfants disposent d'une vitalité débordante ou se distinguent par des proportions exagérées. La présence physique des corps – corps expulsant, ingurgitant, pourrissant – est un élément

[11] Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970 [*Tvortchestvo Fransua Rabelais i narodnaya cultura Srednevekovia i Vozrozhdenia,* Moscou, Khoudojestvennaïa Literatura, 1965.], p. 302 : « L'exagération, l'hyperbolisme, la profusion, l'excès, sont, de l'avis général, les signes caractéristiques les plus marquants du *style grotesque*. ». En italiques dans le texte.

[12] Voir le chapitre 3 de la thèse, partie 2, « Mésalliances », p. 240-260.

[13] Mikhail Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, *op. cit.,* p. 318.

essentiel de l'identité des personnages. On rencontre par ailleurs fréquemment des personnages que l'on pourrait assimiler à des rois bouffons, figures dégradées et caricaturales du pouvoir, qui ne sont pas sans évoquer les couronnements grotesques des rites carnavalesques.

Le héros du roman éponyme de Chamoiseau, Solibo Magnifique, est un personnage tout à fait grotesque, comme le laisse déjà deviner son nom, véritable oxymore, puisqu'il associe l'épithète valorisant « magnifique » à un nom créole connoté négativement qui signifie « la chute ».[14] Delphine Perret montre en outre comment le personnage associe l'insignifiant et le remarquable. Solibo peut sembler discret, terne, misérable puis, à travers la parole, se faire très impressionnant, attirant alors le respect et l'admiration. Une fois mort, son cadavre devient de plus en plus lourd, au point qu'il faut aller chercher un treuil pour le déplacer. Mais quand celui-ci arrive, le corps se fait soudain si léger que le brigadier-chef peut le soutenir au bout d'un doigt : « Par de simples tortillements du poignet, Bouaffesse se passait le cadavre de l'auriculaire au pouce, du pouce à l'index, de l'index au médium, envoûté lui-même par le flottement de Solibo entre ses liens qui restaient mols. »[15] D'autre part les causes de la mort de Solibo semblent si confuses que le brigadier Pilon ironise : « Il est mort bien-portant »[16], autre contradiction grotesque. Enfin, si la démesure de ces contradictions ne suffisait pas, d'autres indices confirment la dimension grotesque du personnage. Ainsi le conteur ignore-t-il toute mesure dès qu'il s'agit de parler, comme de démontrer son goût pour « la dive bouteille » :

> « […] si vous voyez que Solibo est mort et que la Gwadloup vient sillonner son corps enterrez le sous un tonneau de rhum pas de pleurer z'enfants car sous le tonneau Solibo sera en joie chaque goutte de rhum du tonneau de rhum va couler dans sa gueule à rhum enterrez-le sous le tonneau et quand l'abbé viendra donnez-lui du rhum pour son goupillon Solibo sera en joie chaque goutte de rhum du goupillon à rhum va couler dans sa gueule à rhum et si l'abbé dit et spiritu sanctus vous répondez comme dans la chanson ? SECULARUM C'EST RHUM ! Si l'abbé dit dominus vobiscum? SECULARUM C'EST RHUM ! et sous le tonneau Solibo sera en joie il ira au pays sans pays où le ciel a treize couleurs plus la dernière couleur »[17]

Il est par ailleurs explicitement associé à la figure de Vaval, roi du carnaval aux Antilles, que l'on enterre à la fin des festivités et qui assure ainsi le renouveau :

[14] Patrick Chamoiseau, *Solibo Magnifique*, *op. cit.,* p. 76 : « Par ici, on dit *solibo* pour désigner la chute. » En italiques dans le texte. Rappelons que l'oxymore est l'une des figures de style caractéristique du grotesque.
[15] *Ibid.,* p. 154.
[16] *Ibid.*, p. 130.
[17] *Ibid.*, p. 243-244.

« […] si Solibo ne voyait pas la fin du carnaval dites à Vaval que dans le rhumatisme de son troisième orteil gauche la douleur qui pointe c'est Solibo qui pleure »[18]. Par ce lien, Solibo fait allusion au fait que sa mort pourrait aussi être signe d'une ère nouvelle. Ce qui irait d'ailleurs dans le sens du thème du roman : la parole du conteur meurt, mais de ses cendres renaît autre chose. La parole aura des héritiers, marqueurs de paroles infidèles, mais créateurs eux aussi.

Si ce roman est celui dont les liens au carnaval et à l'esthétique grotesque sont les plus évidents,[19] il reste que la plupart des personnages de Chamoiseau ont une dimension grotesque : Marie-Sophie dans *Texaco* est la fille d'un ancien esclave et d'une aveugle déjà âgés à sa naissance (on reconnaît là les motifs de l'origine sordide et de la vieille femme enceinte, caractéristiques du grotesque). Au cours de sa vie, elle connaît de nombreuses aventures, notamment sexuelles, qu'elle décrit d'ailleurs avec truculence. Elle ne lésine par non plus sur le rhum et n'hésite pas à recourir à la force physique pour défendre son quartier. De son côté, Balthazar, le héros de *Biblique des derniers gestes*, possède en quelque sorte deux mères, une pauvre femme et une sorcière (« il devait se construire dans deux matrices disjointes »[20]). À sa naissance, la mort était présente. Il est en outre un personnage à la chair hyperbolique. Capable de maîtriser chacun de ses muscles (d'où ses qualités de guerrier), c'est un grand séducteur (il se vante d'avoir conquis sept cent vingt-sept femmes), qui, en plus, a appris les secrets de la grossesse et de la maternité avec Man l'Oubliée. Le corps de Balthazar est une sorte de corps cosmique (Balthazar s'imagine être né du big bang) et l'énigme du personnage est aussi l'énigme de la vie. D'ailleurs, ce n'est pas par des paroles que le héros livre son histoire, mais bien par les tressaillements de sa chair :

> « Cet homme d'action s'était toujours montré attentif à son corps. Il s'était toujours conservé une écoute de ses organes les plus insignifiants, comme s'il y avait eu là une mémoire particulière, une sapience, capable de l'orienter dans les évènements qu'il devait affronter. J'essayai d'analyser le parler de ce corps agonisant […]. Chaque mouvement de son corps à l'agonie me renvoyait à des pans de sa vie. […] J'avais l'impression, à chaque mouvement, de recevoir des pans de significations plus denses et plus inépuisables que les textes fondateurs des peuples premiers. Beaucoup des effets de son corps me parvenaient comme des blocs d'une énigme insondable. »[21]

[18] *Ibid.,* p. 242.
[19] Sur la dimension oxymorique du personnage de Solibo et ses liens au carnaval, voir Delphine Perret, *La créolité, espace de création*, *op. cit.*, p. 193-194.
[20] Patrick Chamoiseau, *Biblique des derniers gestes*, *op. cit.,* p. 128.
[21] *Ibid.*, p. 58.

Si le corps était déjà célébré dans ses dimensions carnavalesques dans *Solibo Magnifique*, avec *Biblique des derniers gestes*, il apparaît comme un principe primordial, lié aux grandes énigmes de l'univers.

Dans l'œuvre de Maryse Condé, à partir de *Moi, Tituba sorcière… Noire de Salem*, la dimension grotesque prend de l'importance, sans pour autant sembler aussi dominante que dans les textes de Chamoiseau. Tituba est la fille d'une esclave violée par un marin anglais, elle aussi animée d'une sexualité débridée et avouant ne pas pouvoir se passer des hommes et des plaisirs de la chair. Elle occupe par ailleurs une position typiquement carnavalesque dans la mesure où elle évolue à la frontière entre monde des vivants et monde des morts. En effet, non seulement elle est capable de communiquer avec les invisibles, mais encore elle meurt enceinte après avoir aimé un très jeune homme. En outre, l'outrance et la caricature sont très présentes dans l'œuvre. La métisse Célanire, dans *Célanire cou-coupé* est elle-aussi un personnage de l'extrême. Lorsqu'elle prend la direction du foyer des métisses, on la voit régulièrement « outrageusement maquillée »[22], habillée de façon provocante. Ses nuits avec Thomas de Brabant sont particulièrement volcaniques. Elle multiplie par ailleurs les partenaires, hommes ou femmes, qu'elles délaissent rapidement les uns après les autres. Ses appétits voraces et ses vengeances impitoyables en cas de résistance (Hakim, instituteur homosexuel, est envoyé à la mort pour n'avoir pas voulu d'elle) en font une sorte de mante religieuse, jamais rassasiée. Célanire semble, en effet, refuser toute limitation, ses appétits sexuels comme ses ambitions sont démesurés. Or, cette insatiabilité est liée au drame de sa naissance : Célanire, fille d'une sainte et d'un meurtrier, a été sacrifiée à sa naissance et miraculeusement ressuscitée ; adulte, elle ne vit que dans l'espoir de la vengeance. Le roman, encore plus que *Moi, Tituba*, est truffé de scènes et de motifs grotesques. Ainsi, le gouverneur de Guyane s'appelle Ténya ; un homme meurt, mordu à la verge par une mygale pendant ses ébats sexuels ; un autre est dévoré par des lions, ne laissant que ses jambes « encore engoncées dans de hautes bottes de cuir brun »[23] et la fin même du roman ressemble à une farce : Célanire, rassérénée après avoir massacré tous ceux qui étaient liés au drame de sa naissance, décide d'avoir un enfant parce que « [c]'est tout ce qu['elle pouvait] être à présent : une bonne mère ».[24]

[22] Maryse Condé, *Célanire cou-coupé*, *op. cit.,* p. 29.
[23] *Ibid.*, p. 45.
[24] *Ibid.*, p. 243.

Sans doute l'héritage carnavalesque chez Naipaul a-t-il une tonalité plus sombre que chez Chamoiseau ou Condé, mais on ne peut le négliger. Dans *Miguel Street*, Man-Man le fou se prend pour un nouveau Christ et demande à être crucifié et lapidé par la foule, mais aux premières pierres, insulte ceux qu'il a auparavant suppliés. Même lorsqu'ils ne sont pas fous comme Man-Man, la plupart des « héros » naipauliens sont, en effet, des figures grotesques. Leurs destins, qui pourraient paraître tragiques, échappent à tout sentimentalisme grâce à la dérision. Dans *The Mimic Men*, Sandra déclare avec emphase qu'elle veut « soit prendre le voile, soit devenir la maîtresse d'un roi »[25]. Le roi sera en fait un bouffon, un *mimic man* (un « homme de paille » selon la traduction française du roman ou un *homo imitans* si l'on se réfère aux écrits d'Homi Bhabha[26]), puisqu'elle aura une liaison avec Ralph Singh avant de l'épouser. Tous deux s'installent ensuite à Isabella, une île des Caraïbes, où ils font d'abord fortune et deviennent effectivement rapidement des princes bouffons dans une société absurde :

> « Donc, on nous mit à part. Et un peu au dessus. Tel est l'instinct de l'ordre chez l'homme ; et ceux qui s'attribuaient si volontiers un rang inférieur au nôtre attendaient de nous que nous fissions preuve de qualités extraordinaires. […] Le surcroît de force qu'on nous attribuait encourageait nos amis à faire étalage d'une faiblesse d'autant plus grande. Et nous ne sûmes pas réagir. Le rôle du seigneur est difficile à assumer ! »[27]

Pour Ralph Singh, cette période – à bien des égards sa phase active (mariage, carrière politique) –, correspond à une parenthèse, une sorte de moment à part dans l'existence. Ce qui aurait dû être la vraie vie n'a été qu'une comédie, une suite de mensonges sur soi-même. Au départ tout n'est que célébration : chacun joue son rôle avec enthousiasme, le champagne coule à flots et l'argent file. Ralph Singh a ensuite l'idée de créer un lotissement et de vendre des parcelles mais très vite Kripalville, le lotissement créé, est rebaptisé Crippleville, « la ville des infirmes ». Après le départ de Sandra, Singh se tourne vers la politique, mais là encore tout n'est que mascarade. Comme à chaque fois, Ralph Singh a le sentiment de jouer un rôle, répétant des phrases auxquelles il ne

[25] V.S. Naipaul, *Les hommes de paille*, *op. cit.,* p. 57. *The Mimic Men*, *op. cit.,* p. 43 : « to be either a nun or a king's mistress ».
[26] Voir Homi K. Bhabha, *Les lieux de la culture*, *op. cit.*, p. 150-151.
[27] V.S. Naipaul, *Les hommes de paille*, *op. cit.,* p. 86. *The Mimic Men*, *op. cit.,* p. 66 : « So we were set apart. And a little above. It is the human instinct for order; and those who so willingly ranged themselves below us required us to display extraordinary qualities. […] The extra strengh that was attributed to us encouraged our friends to a display of proportionate weakness. And we responded wrongly. It is difficult to be a lord! »

croit pas, se contentant d'incarner celui que les gens veulent voir en lui. La vie à Isabella est marquée par le changement d'un monde à un autre. Le monde colonial s'achève, peu à peu l'île prend son autonomie. Les repères se dissolvent et un nouvel ordre doit être créé. Singh éprouve et exprime régulièrement son sentiment d'être le dernier de sa race, d'être au crépuscule d'une époque :

> « J'adorais songer à ce monde en morceaux que nous avions recollés ensemble ; et c'est avec le sentiment de l'imminence de ma propre extinction que je le contemplais. J'appartenais à une petite communauté qui était condamnée dans cette partie de la terre. »[28]

En tant qu'entrepreneur puis comme homme politique il est un de ceux qui participent au bouleversement. Mais dans l'œuvre de Naipaul, le grotesque, le renversement des valeurs ou le rire ne sont pas régénérateurs et si l'on parle de carnavalesque, il ne peut s'agir que d'un carnavalesque perverti. En effet, le bouffon roi n'est pas sacrifié à la fin des réjouissances, mais s'enfuit au moment de prendre ses responsabilités, laissant derrière lui un chaos sans objet ni perspective. La subversion reste suspendue, ne débouche jamais sur une reconstruction. Après leur victoire aux élections, Singh et ses compagnons n'ont d'ailleurs rien à proposer et se contentent d'attendre la chute. Si le récit de Naipaul veut provoquer le rire, c'est un rire grinçant. Le narrateur affirme d'ailleurs vouloir éviter la satire : « Le politicien en terre coloniale est un facile objet de satire. Je préfère éviter la satire […]. [L]a situation où il se trouve se charge toute seule de sa propre satire, la retourne à l'envers, la pousse aux limites du pathos sinon de la tragédie. »[29] On peut certainement affirmer que les œuvres de Naipaul relèvent d'un réalisme grotesque dégradé :

> « pendant la dégénérescence et la désagrégation du réalisme grotesque, son pôle positif disparaît, c'est-à-dire le jeune maillon du devenir (qui vient remplacer la sentence morale et la conception abstraite), il ne reste qu'un cadavre pur, une vieillesse non grosse, pure, égale à elle-même, isolée, arrachée au tout en pleine croissance au sein duquel elle était liée au jeune maillon suivant dans la chaîne unique de l'évolution et du progrès. »[30]

Dans l'univers de Naipaul, le monde postcolonial semble prisonnier d'un carnaval sans fin et la seule solution semble la fuite, l'exil.

---

[28] *Ibid.*, p. 76. *MM*, p. 58 : « I loved to contemplate this fragmented world that we had put together again; and I did so with the feeling of my own imminent extinction. I belonged to a small community which in this part of the world was doomed. »

[29] *Ibid.*, p. 277. *MM*, p. 228 : « The colonial politician is an easy object of satire. I wish to avoid satire [...]. [H]is situation satirizes itself, turns satire inside out, takes satire to a point where it touches pathos if not tragedy. »

[30] Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, *op. cit.*, p. 62.

Dans la trilogie d'Azaro de Ben Okri, de nombreux personnages peuvent être qualifiés de grotesques, qu'il s'agisse des clients du bar de Madame Koto ou des mendiants que protège le père d'Azaro.[31] Deux personnages cependant paraissent particulièrement emblématiques. La première étant bien sûr l'impressionnante Madame Koto. Tout d'abord, le fait qu'elle soit tenancière d'un bar n'est certainement pas un hasard. Ensuite, c'est une figure de l'excès, dont la silhouette semble digne des romans de Rabelais, une référence d'ailleurs citée plusieurs fois. Ainsi, alors qu'Azaro, la revoit après une longue absence, il note qu'elle est devenue encore plus imposante qu'elle ne l'était auparavant : « Elle avait acquis des proportions gargantuesques. »[32] Plus loin, au cours d'une nuit folle, il se rend compte qu'il est à l'intérieur d'un rêve érotique de Madame Koto et la voit : « endormie, complètement nue, ses seins imposants se soulevant lourdement comme des soufflets gargantuesques, ses grosses jambes frissonnantes. »[33] Elle s'accouple ensuite avec l'inquiétante figure masquée à tête de chacal qu'Azaro a aperçue auparavant « avec une érection d'une taille obscène »[34]. Et dans *Infinite Riches*, l'enfant, poursuivi par un vieil aveugle, trébuche sur « un corps gargantuesque », ne reconnaissant pas tout de suite qu'il s'agit bien de Madame Koto, réduite à l'état d'un énorme morceau de chair animale en putréfaction : « On aurait dit une baleine échouée. J'essayai à plusieurs reprises de la contourner, mais en vain. Je tentai de l'escalader, mais je sentis, à chaque fois que je le touchais, un liquide épais qui s'échappait en bouillonnant de sa chair. »[35] Pour son enterrement un cercueil aux dimensions appropriées est confectionné :

---

[31] Les clients du bar combinent des éléments animaux et humains, sont parfois difformes et peuvent se métamorphoser. Les mendiants sont ainsi décrits : « avec leurs nombreuses difformités, leurs vilaines blessures, leurs moignons grotesques et leurs jambes torses qui ressemblaient à du caoutchouc. […] Leurs corps semblaient avoir été façonnés par un dieu ivre et pervers. » (Ben Okri, *La route de la faim*, *op. cit.*, p. 565. *The Famished Road*, *op. cit.*, p. 443 : « each of them fertile in difformities, their wounds livid, the stumps of missing arms grotesque, their rubber-like legs distorted. […] They seemed to have been made by a perverse and drunken god. ») On note au passage que le dieu ivre et pervers pourrait être le dieu Yoruba Obatala. Soyinka raconte en effet dans *Myth, Literature and the African World* que, lors de la création des hommes, pris par la boisson, il aurait été responsable de la création des êtres difformes. La faune qui hante le bar de Madame Koto n'est d'ailleurs pas sans rappeler les « *twilight creatures* » (« créatures crépusculaires ») des pièces de Soyinka.

[32] Ben Okri, *Songs of Enchantment*, *op. cit.,* p. 57 : « She had acquired gargantuan space. » Ma traduction.

[33] *Ibid.*, p. 140 : « asleep, completely naked, her mighty breasts heaving like gargantuan bellows, her great legs quivering. » Ma traduction.

[34] *Ibid.*, p. 140 : « with an erection of obscene size » Ma traduction.

[35] Ben Okri, *Infinite Riches*, *op. cit.,* p. 321: « It was like a beached whale. I kept trying to get round it, but couldn't. I tried to climb over it but felt how every time I touched it, thick liquids bubbled up from its flesh. » Ma traduction.

> « Huit hommes forts, dont les veines du cou semblaient prêtes à éclater sous l'effort, portaient le cercueil sur leurs têtes. Et quand ils le laissèrent tomber, les fondations de la maison tremblèrent. C'était un cercueil si énorme qu'il aurait facilement pu servir de petite pièce pour une famille de quatre personnes. ». [36]

Enceinte de triplés dans *Songs of Enchantment*, Madame Koto incarne par ailleurs une fertilité démesurée. Cette grossesse hyperbolique est bien sûr liée aux espoirs de renouveau (elle est notamment explicitement associée à plusieurs reprises à la nation à naître). Quant à la mort de Madame Koto, elle est elle-même tout à fait carnavalesque. On a déjà évoqué les dimensions du cercueil, mais d'autres détails viennent s'ajouter à cet indice. En effet, Madame Koto est à plusieurs reprises désignée comme une reine (reine du ghetto, reine des nuits, Rain Queen) et sa mort peut donc être associée à celle du roi du carnaval. D'autre part, elle est assassinée collectivement par ses supporters déçus (les participants du carnaval) dans une scène où dominent les hyperboles parodiques :

> « Ils blessèrent Madame Koto à maintes reprises, mais elle ne tombait toujours pas. Ils tuèrent les enfants-esprits qui grandissaient en elle et elle se tint là et vomit toute la nourriture et toutes les boissons qu'elle avait consommé ce jour-là. Du sang, de la chair sanguinolente, du vomi, des nerfs et les soupirs d'enfants encore à naître jaillirent de son corps sur ses assassins, sur la boue et partout sur ses riches vêtements. » [37]

Sa mort est suivie de phénomènes surnaturels dont plusieurs relèvent du carnavalesque :

> « Des figures masquées à cheval poussaient les cris rituels. […] Je voyais des déformations partout. L'esprit de Madame Koto se mit à flotter au dessus d'elle et se transforma en l'ombre d'un grand animal. Et – oui – une musique braillarde s'éleva du vide. Un paon poussa un cri. La figure masquée à tête de chacal de désintégra dans une explosion de flammes jaunes. »[38]

Avant de s'écrouler définitivement, elle subit encore plusieurs métamorphoses : « Je vis Madame Koto se transformer en jeune fille, puis en ancien guerrier celte d'une grande virilité. Ensuite, elle se métamorphosa en un prêtre à tête de crocodile de l'Égypte pharaonique avant de devenir une vieille femme de 203

[36] *Ibid.*, p. 358 : « Eight stout men, the veins in their necks bursting from exertion carried the coffin on their heads. And when they dropped it, the foundations of the house trembled. It was a coffin so mighty that it could easily have served as a small room for a family of four. » Ma traduction.
[37] *Ibid.*, p. 318 : « They cut into Madame Koto many times and still she didn't fall. They murdered the spirit-children growing in her and she stood there and spewed out all the food and drinks she had consumed that day. Blood and gore and vomit and gristle and the sigh of unborn children burst from her on to her assassins and on the mud and all over her rich garments. » Ma traduction.
[38] *Ibid.*, p. 319 : « Masquerades on horseback released cultic cries. […] I saw deformations everywhere. Madame Koto's spirit floated above her and turned into the shadow of a big animal with anguished noises. And – yes – caterwauling music started out from the emptiness. Peacock cried out. The jackal-headed masquerade exploded into yellow flames. » Ma traduction.

ans. »[39] Associant ainsi la jeunesse et la vieillesse, le féminin et la virilité, l'humain et l'animal, Madame Koto fait encore une fois la démonstration de ses liens à l'esthétique du carnaval. Son ambivalence – elle alterne régulièrement entre générosité et cupidité, ouverture aux autres et individualisme – en fait un personnage instable et difficile à cerner. Brenda Cooper estime qu'en dépit des apparences, Madame Koto ne peut être rattachée au carnavalesque bakhtinien. D'après elle, Madame Koto ne remet pas en cause le pouvoir, mais en est seulement complice. Sa grossesse n'est associée qu'à des images de mort et non de renouveau.[40] Il est vrai que les rêves que fait Madame Koto à propos de ses enfants semblent préfigurer le pire. Elle-même se compromet toujours plus avec le Parti des Riches et se complait dans une avidité matérielle égoïste. Les figures de carnaval qui visitent son bar – mi-hommes, mi-bêtes, capables de toutes les métamorphoses – ne semblent guère apporter quoi que ce soit de positif. Toutefois, il me semble que le personnage de Madame Koto est finalement très ambivalent. Si elle semble adopter les valeurs du Parti des riches, elle est toutefois capable d'élans de générosité et protège à plusieurs reprises Azaro et sa famille. D'autre part, elle est assassinée justement pour s'être repentie. Et sa mort, avec celle de sa progéniture néfaste, ne fait qu'entretenir l'incertitude des temps à venir. Par ailleurs, il me semble que la thèse de Brenda Cooper dérive d'une analyse discutable de Bakhtine. De manière générale, la critique postcoloniale fait souvent référence au théoricien russe pour mettre en valeur la subversion de l'autorité, négligeant parfois les ambivalences du carnaval et ayant tendance à vouloir lire dans chaque personnage grotesque un révolutionnaire. Madame Koto est d'autant plus un personnage carnavalesque qu'elle se compromet avec le pouvoir et que sa grossesse est monstrueuse : son ambivalence a pour fonction de mettre en valeur la crise de sens et d'identité.

L'autre grand personnage carnavalesque de la trilogie, c'est bien le père d'Azaro. Grand buveur, gros mangeur, il n'a certes pas le physique d'un Gargantua, mais il en a souvent la verve et le goût de la démesure. Son image oscille par ailleurs en permanence entre le sublime et le ridicule. En effet, il est capable de visions d'une grande profondeur (comme on le voit dans les dernières pages de *The Famished Road* ou dans l'antépénultième chapitre de *Songs of*

[39] *Ibid.*, p. 319 : « I saw Madame Koto changing into a young girl, and then into an ancient celtic warrior of great virility. Then into a crocodile-headed priest of Pharaonic Egypt. And then into an old woman of 203 years. » Ma traduction.
[40] Brenda Cooper, *Magical Realism in West African Fiction*, *op. cit.*, p. 86-88.

Enchantment, « Deliverance »), mais son quotidien est souvent celui d'une bête de somme qui se laisse parfois aller à la boisson. Même dans ses faiblesses, ses erreurs, il reste un soutien et un guide essentiel pour Azaro. Son idéalisme et son intégrité font de lui une figure complémentaire de Madame Koto. Tandis qu'elle se compromet de plus en plus avec le Parti des Riches, il évolue d'un rôle d'ivrogne brutal et comique à la fois (surtout dans *The Famished Road*) vers celui d'un visionnaire et d'un sage (dans *Songs of Enchantment* et plus encore dans *Infinite Riches*).

En plus des nombreux personnages aux dimensions grotesques, on rencontre dans la trilogie, une figure qui, elle, renvoie plus directement à l'univers du carnaval, c'est celle de la « *Masquerade* », la « figure masquée »[41]. Cette figure réapparaît régulièrement au cours du roman, le plaçant sous le signe d'un carnaval sinistre dans lequel les pauvres et les faibles sont persécutés par les forces destructrices du Temps. En dépit de la peur qu'elle leur inspire, les habitants s'habituent peu à peu à sa présence et en viennent même un temps à l'adorer comme un nouveau dieu, la fêtant par des chants quelque peu avinés dans le bar de Madame Koto.[42] Au fur et à mesure du roman, elle semble plus clairement associée aux nouvelles forces à l'œuvre dans le pays, forces qui se révèlent essentiellement destructives. D'après Mariaconcetta Costantini, la « figure masquée », qui, en Afrique de l'Ouest, accompagne de nombreux rituels et se trouve liée au culte des mystères ancestraux, change ici de fonction :

> « Elle trahit sa fonction traditionnelle pour devenir un moyen et une incarnation de la rapacité des antagonistes. Dès sa première entrée en scène, la figure masquée est dépourvue de toute fonction rituelle positive et est associée avec l'ascension menaçante du parti des Riches. »[43]

Et en effet, la figure semble liée aux victoires du Parti des Riches et aux troubles de la période électorale. Par ailleurs, les bouleversements annoncés par les apparitions sont toujours négatifs. Ainsi, après cette première apparition, Azaro a une vision dans laquelle la forêt a disparu, remplacée par un ghetto misérable. La

[41] La traduction française d'Aline Weill qui choisit de rendre « Masquerade » par « statue de carnaval » fait sans doute justice à la symbolique de cette figure, mais paraît toutefois déplacée dans le contexte nigérian. Il est bien plus probable que cette figure renvoie aux *egungun*, ces esprits convoqués lors de certains rites.
[42] Voir Ben Okri, *Songs of Enchantment*, *op. cit.*, p. 111.
[43] Mariaconcetta Costantini, *Behind the Mask. A Study of Ben Okri's Fiction*, *op. cit.*, p. 163 : « [it] betrays its traditional function to become a means and an incarnation of the antagonists' rapacity. From its first appearance on the scene, the Masquerade is deprived of any positive ritual function and associated with the menacing ascent of the political Party of the Rich. » Ma traduction.

figure réapparaît ensuite « comme si elle était animée par un démon vengeur » et le vent se met à souffler « de nouvelles horreurs là où nous vivons »[44]. Dans le chapitre 11, intitulé « The Masquerade's Kingdom » (« le royaume de la figure masquée »), l'auteur dévoile, à travers le regard d'Azaro, les significations jusque là voilées de cette figure :

> « Je vis à travers les yeux terribles de la figure masquée et je me rendis compte qu'elle n'était qu'un exemple parmi un millier de manifestations universelles : chaque pays a son propre type de figure masquée, certaines plus raffinées que d'autres, mais le principe est le même. Je vis que son royaume était sous l'égide d'un dieu banni, une demi-divinité déchue, sans âge, qui fait battre plus fort le cœur des nations, les empêchant de naître ou d'être régénérées. »[45]

Ainsi, dans *Songs of Enchantment*, comme dans *The Famished Road*, le carnaval est essentiellement lié au chaos et à la destruction. L'accent semble *a priori* beaucoup moins mis sur son potentiel régénérateur, bien que son ambivalence soit également évoquée :

> « Les partisans de la voie de la figure masquée sont eux-mêmes à leur insu les agents des dieux supérieurs de la lumière, qui comprennent la pression, la secrète constance et le silence nourrissant la terre qui créent les diamants de l'univers. »[46]

Il faut lire le troisième volume pour que le motif prenne tout son sens. En effet, dans *Infinite Riches*, Madame Koto, devenue « Rain Queen » (« reine de la pluie »), est assassinée (on pense au sacrifice rituel du roi-bouffon à la fin du carnaval, Madame Koto possédant elle aussi bien des traits d'un monarque grotesque). Peu à peu son mythe se désintègre et le narrateur conclut : « Une ère était en train de s'achever. Le vent chaud et dévastateur des réalités nouvelles soufflait depuis les failles dans la forêt. »[47] Détail particulièrement significatif, la figure masquée à tête de chacal est enterrée à ses côtés, renforçant ainsi l'image du roi du carnaval enterré au matin. D'ailleurs, Azaro note que « Il n'y eut pas de masques parmi nous au cours de la pause qui suivit l'enterrement de Madame

---

[44] Ben Okri, *Songs of Enchantment*, *op. cit.,* p. 107 : « as if animated by a vengeful demon » ; « new horrors into our living spaces » Ma traduction.

[45] *Ibid.*, p. 112-113 : « I saw through the terrible eyes of the Masquerade and I realised that it was merely one of a thousand universal manifestations: each land has its own kind of Masquerade, some more refined than others, the principle the same. I saw that its kingdom was under the aegis of a banished god, a fallen semi-deity, ageless, raising the pitch of the heartbeat of nations, preventing them from being born, or being regenerated. » Ma traduction.

[46] *Ibid.*, p. 113 : « The supporters of The Masquerade's way are themselves unknowing agents of higher gods of light, who understand the pressure and secret constancy and earth-nourishing silence that creates the diamonds of the universe. » Ma traduction.

[47] Ben Okri, *Infinite Riches*, *op. cit.,* p. 341 : « An era was passing away. The blasting heat of new realities blew over from gaps in the forest. » Ma traduction.

Koto. »[48] Toutefois, la nouvelle ère qui commence est encore incertaine : « Nous ignorons ce qui viendra. »[49] Les élections constamment reportées vont enfin avoir lieu : « Les élections scelleraient le destin de la nation à naître. »[50] Mais compte tenu des nombreuses visions du futur qu'a eues Azaro, ainsi que de ce que l'on sait du destin du Nigéria de l'indépendance, on peut douter que la fin de la mascarade annonce une ère très pacifique… On pourrait considérer que la trilogie d'Azaro met effectivement en scène un grand carnaval, celui de l'accession à l'indépendance. Un carnaval où rien n'est sûr, où tout est remis en cause, une ère de métamorphoses, de morts et de renaissances, une ère de chaos. Mais un carnaval aux sombres tonalités et dont on ne sait si ce qui naîtra de ses cendres aura valu toutes les souffrances endurées. Un carnaval qui n'est peut-être plus capable de remplir son rôle, tant la pauvreté accule les individus à l'égoïsme et à l'individualisme. En effet, le carnaval et ses fonctions régénératives sont intimement liés au peuple et si les individus ne se sentent plus appartenir à une même communauté, le rituel ne peut plus être efficace. Le carnavalesque chez Okri est certainement plus inquiétant que chez Rabelais. Toutefois, comme chez Rabelais, il est lié à un contexte de crise où les anciennes valeurs sont remises en cause et où l'on attend l'émergence d'un monde nouveau. Il n'est pas dénué d'un certain pouvoir : parodie, remise en cause, etc. Toutefois, l'auteur garde toujours ses distances avec ce mode de résistance, qu'il considère plutôt comme un aspect possible mais insuffisant du changement. En effet, pour lui, les valeurs spirituelles surpassent sans conteste la force du rire et de la parodie. Pour lui, le monde à l'envers de l'époque contemporaine ne trouvera un sens que guidé par des « voyants », souvent des artistes.

Chez Kourouma, le sens à donner aux excès et débordements du carnavalesque se fait particulièrement grinçant. Dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, ce n'est pas le peuple des petites gens qui célèbre le carnaval, mais plutôt les dictateurs africains qui prennent les allures de figures grotesques, finalement bien peu réjouissantes. Koyaga, futur dictateur, est sans aucun doute un enfant miraculeux, dont la naissance signale déjà la démesure :

> « La gestation d'un bébé dure neuf mois ; Nadjouma porta son bébé douze mois entiers. Une femme souffre du mal d'enfant au plus deux jours ; la maman de Koyaga peina en

[48] *Ibid*., p. 392 : « There were no masks among us in the respite that followed Madame Koto's burial. » Ma traduction.
[49] *Ibid.*, p. 394 : « We do not know the things to come. » Ma traduction.
[50] *Ibid.*, p. 393 : « The elections would seal the fate of the unborn nation. » Ma traduction.

> gésine pendant une semaine entière. Le bébé des humains ne se présente pas plus fort qu'un bébé panthère ; l'enfant de Nadjouma eut le poids d'un lionceau. »[51]

On prédit à sa mère que si elle a un autre enfant, elle mourra, ce qui rappelle que Babedec meurt en donnant naissance à Pantagruel car « il était si merveilleusement grand et si lourd qu'il ne peut venir à la lumière sans suffoquer sa mère. »[52] Engendrer de tels enfants est un danger. Koyaga, issu d'une grossesse hyperbolique, a été porté par une femme d'exception. Nadjouma en effet est une lutteuse et a conçu Koyaga au cours d'une lutte rituelle avec son futur mari. Lutte si violente que Tiécoura prédit : « Jamais, jusqu'au dernier jour du monde, aucune herbe ne repoussera dans le cercle où fut perpétré le viol, par lequel, vous, Koyaga, avez été engendré ».[53] La grossesse qui a suivi, puis la mise au monde de Koyaga, ont été particulièrement douloureuses : « Les cris de douleur qu'elle poussa quand elle fut en gésine continuent encore à hanter les cimes des montagnes des pays des hommes nus quand soufflent les grands vents de l'est. Vous avez été, Koyaga, gigantesque comme bébé. »[54] La force physique de Koyaga est régulièrement mise en valeur de façon emphatique et humoristique. On le voit bébé massacrer des mouches, à cinq ans des rats, à neuf, décimer les populations de bêtes sauvages. À sept ans, le marabout Yacouba (dont la méthode pour guérir les fous et les possédés est « la bastonnade, les volées, la fustigation quel que soit le patient »[55]) lui prédit un avenir marqué par l'excès et la démesure :

> « Malheureusement, d'après les diverses positions des figures géomantiques, ton fils ira loin, terminera au-delà. Il terminera trop grand, donc trop petit ; trop heureux, donc malheureux. Il sera notre élève et notre maître, notre richesse et notre pauvreté, notre bonheur et notre malheur… Enorme ! Tout ce qu'il y a de sublime, de beau, de bien et leurs contraires seront dans ce petit. »[56]

Koyaga sera un personnage transgressif, alliant les contraires, un hybride en somme. Ce qui d'ailleurs est assez logique. On se souvient en effet que Tchao, son père, a commis une transgression fatale en introduisant l'habillement chez les

[51] Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, *op. cit.,* p. 22. La naissance d'un enfant miraculeux est aussi un motif fréquent dans les épopées orales d'Afrique de l'Ouest. Voir par exemple *Silâmaka et Poullôri*, épopée recueillie de la bouche du griot Tinguidji, traduit du peul et édité par Christiane Seydou, Paris, Armand Colin, « Classiques Africains », n° 13, 1972.
[52] François Rabelais cité par Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, *op. cit.*, p. 327.
[53] Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, *op. cit.,* p. 42.
[54] *Ibid.*, p. 43.
[55] *Ibid.*, p. 59.
[56] *Ibid.*, p. 64.

hommes nus et en permettant ainsi leur colonisation, administration et oppression. Koyaga – qui est allé à l'école coloniale et n'hésite pas par la suite a avoir recours à ses connaissances (certes limitées) de la culture occidentale pour arriver à ses fins – est le pur produit de l'hybridation coloniale. Et une figure parfaitement grotesque. Sa démesure hybride apparaît encore au cours de la « conférence de la table ronde de la réconciliation et de la fraternité ». Chaque participant prête alors serment sur le symbole de sa religion, mais Koyaga : « prêta serment sur les mânes des ancêtres, le Coran et la Bible… On est toujours plus sincère quand on prend à témoin plusieurs au lieu d'un seul dieu. »[57] Voulant constamment embrasser plus, Koyaga exagère toujours. C'est également le cas dans ses relations avec les femmes, comme dans ses actes de violence. Koyaga est en effet un grand consommateur de femmes. Devenu dictateur, sans pour autant égaler les exploits du guide providentiel Jean Cœur de pierre dans *La vie et demie* de Labou Tansi, il entretient des relations charnelles à la hauteur de sa démesure :

> « Koyaga donc, aime, pratique, use les femmes à la manière paléo. Des toquades, des passades, généralement pas plus. Il s'efforce d'appliquer des enfants à ses partenaires. Le chasseur, l'ancien tirailleur pense que la fonction, la principale fonction des femmes est la reproduction. Il s'estime déshonoré, se le reproche publiquement, quand il se couche plusieurs semaines avec une femme sans parvenir à l'engrosser. »[58]

Comme pour Pantagruel, la fertilité est pour Koyaga une valeur supérieure, une façon de repousser la mort. D'autre part, les relations sexuelles sont aussi associées à l'exercice du pouvoir, tout est lié :

> « Vous pensez que bien diriger votre République vous demande d'être un peu de toutes les ethnies du pays, d'être allié à toutes les ethnies du pays. Vous vous attribuez au moins une femme de chacune des quarante-trois ethnies de la République. »[59]

Dans le registre de la débauche, l'homme au totem hyène (animal rieur, charognard et répugnant) est toutefois encore plus excessif. Ivrogne invétéré (il est appelé « le gros vin rouge »[60]), gros mangeur, violent et stupide, il est aussi un grand amateur de jeunes filles ainsi qu'un personnage aux relents scatologiques. Tout d'abord, il sent très mauvais : « […] sa langue et ses lèvres […] puaient le miasme de l'anus d'une hyène. Il méritait bien son nom de Bossouma (bossouma

[57] *Ibid.*, p. 114.
[58] *Ibid.*, p. 300.
[59] *Ibid.*, p. 300.
[60] *Ibid.*, p. 208.

signifie en langue malinké puanteur de pet). »[61] D'autre part, il ne peut maîtriser ses élans lubriques, les associant même parfois à ses besoins les plus bas : « En saisissant son sexe à pleines mains, l'empereur se dirigea vers l'urinoir et disparut dans le couloir. […] Il réapparut, tirant par la main une des jeunes femmes chargées de l'entretien du w-c. »[62] Son goût pour le scatologique est encore mis en valeur lors de la visite de la prison. Il explique en effet ne pas vouloir exécuter trop rapidement l'un de ses prisonniers, lui réservant d'abord d'autres supplices : « L'Empereur voulait que le colonel ait, avant de crever – c'était la règle –, bu ses urines et mangé ses excréments. »[63] Chez l'homme au totem hyène, tout n'est que chair : chair désirable, consommable, mais aussi putréfiante, expulsante, déjectante. Et chez lui, comme chez Koyaga et les autres dictateurs, le corps de l'ennemi ou de l'opposant est voué à tous les outrages, à toutes les débauches de violence. Bakhtine évoquant l'anatomie grotesque épique écrit que : « Les corps dépecés, les descriptions anatomiques détaillées des blessures et coups […] sont extrêmement courants. »[64] Chez Kourouma, la violence du dictateur Koyaga (et de ses homologues africains) dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* ou celle des « bandits de grand chemin » dans *Allah n'est pas obligé* ne semblent connaître aucune limite, si ce n'est celle de l'imagination. Koyaga, lorsqu'il tue ses ennemis (ce qu'il fait fréquemment avec un plaisir évident) ne se contente pas de les mettre à mort, mais accompagne le meurtre d'un rituel abominable. Les victimes sont en effet émasculées, « le pénis et les bourses enfoncées dans la gorge ». D'après le narrateur, il s'agit d'une pratique magique visant à empêcher le mort de ressusciter, pratique d'ailleurs à l'origine réservée aux bêtes sauvages : « En plantant la fin de la bête (sa queue) dans son commencement (sa gueule), tous les nyamas étaient condamnés à rester, à continuer à tourner en circuit fermé dans les restes de la bête »[65]. Dans le cas de Fricassa Santos, le premier président, il est non seulement émasculé, mais également amputé des bras : « C'est la mutilation rituelle qui empêche un grand initié de la trempe du président Fricassa Santos de ressusciter. »[66] Ledjo et Tima sont eux émasculés vivants parce qu'« un incirconcis doit être émasculé vif »[67]. Tima n'est même pas exécuté,

[61] *Ibid.*, p. 208.
[62] *Ibid.*, p. 208-209
[63] *Ibid.*, p. 217.
[64] Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, *op. cit.*, p. 351.
[65] Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, *op. cit.,* p. 70.
[66] *Ibid.*, p. 101.
[67] *Ibid.*, p. 116.

mais laissé purement et simplement agoniser. Ces cruautés ne sont pas sans évoquer la manière dont le Prince Johnson torture et assassine Samuel Doe dans *Allah n'est pas obligé* :

> « Il lui coupa les oreilles, l'oreille droite, puis l'oreille gauche. […] Le Prince Johnson commanda qu'on coupe les doigts de Samuel Doe, l'un après l'autre et, le supplicié hurlant comme un veau, il lui fit couper la langue. Dans un flot de sang, Johnson s'acharnait sur les bras, l'un après l'autre. Lorsqu'il voulut lui couper la jambe gauche, le supplicié avait son compte : il rendit l'âme. »[68]

Mais le déferlement de violence ne s'arrête pas avec la mort de la victime :

> « On enleva le cœur de Samuel Doe. Pour paraître plus cruel, plus féroce, plus barbare et inhumain, un des officiers de Johnson mangeait la chair humaine, oui, de la vraie chair humaine. Le cœur de Samuel Doe fut réservé à cet officier qui en fit une brochette délicate et délicieuse. Ensuite, on monta rapidement un haut et branlant tréteau, en dehors de la ville, du côté là-bas de la route du cimetière. On y amena la charogne du dictateur et la jeta sur le tréteau. On la laissa exposée pendant deux jours et deux nuits aux charognards. Jusqu'à ce que le vautour royal, majestueusement, vînt lui-même procéder à l'opération finale. Il vint lui arracher les yeux, les deux yeux des orbites. Le vautour royal rendait ainsi inopérante la force immanente de Samuel Doe et les pouvoirs immanents de ses nombreux fétiches. […] Après ça, on enleva la charogne qui empestait à un kilomètre à la ronde. On la jeta à la horde des chiens. La horde des chiens impatients qui, pendant les deux jours et deux nuits, se disputaient à coups d'aboiements et de gueule sous le tréteau. Les chiens se précipitèrent sur la charogne, la happèrent et se la partagèrent. »[69]

La surenchère paraît sans limite, d'autant plus choquante que pendant toute la durée du massacre, le prince Johnson rit de façon démente. Mais rien de libérateur dans ce rire, le carnaval chez Kourouma a été confisqué et le rire n'est plus que le rire sadique des dominants. Rire d'autant plus terrible que les outrances racontées par Kourouma, loin d'être des effets de style, sont directement inspirées de la réalité. Les excès et l'esthétique grotesque chez Kourouma ne prennent plus les formes d'une subversion populaire, puisqu'ils sont consciemment utilisés par les dominants pour servir leur politique. De ce point de vue les romans de Kourouma semblent conforter la thèse d'Achille Mbembe selon laquelle : « dans une large mesure, les éclats de l'hilarité ou de la raillerie populaires ne font que prendre le monde officiel au sérieux, c'est-à-dire tel qu'il est en réalité et tel qu'il se représente. »[70]

Sans que cela ne soit beaucoup développé dans son œuvre, Abdourahman Waberi fait allusion au grotesque du pouvoir à Djibouti, notamment par l'utilisation de métaphores liées à la nourriture. Dans *Transit*, Bachir, se méprenant sur le

[68] Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, *op. cit.,* p. 144-145.
[69] *Ibid.*, p. 145-146.
[70] Achille Mbembe, *De la postcolonie*, *op. cit.*, p. 147-148.

sens du mot « restauration » (dans l'expression « restauration de l'unité et de la démocratie »), évoque ainsi les politiciens : « Restauration, c'est très correct même, on dit ça en vrai français de France. Politiciens, ils arrêtent pas de manger, de bouffer, de gober, de s'étouffer avec les restes. De remplir son ventre gros comme un container du port. »[71] Pour Bachir, « le monde il marche cul par terre »[72], le banquet promis de la « restauration » ne profite qu'aux puissants : « Qu'est-ce que tu veux faire quand politiciens-là ils ramassent toutes les gamelles et toutes les popotes ? Quand ils te mangent la peau sur la nuque ? »[73] L'alcool largement évoqué n'annonce pas d'ivresses joyeuses, mais plutôt de sombres comas. La sexualité se résume à des viols brutaux, anonymes et réguliers. La guerre prend les allures d'un anti-carnaval. Les débordements sont ceux de l'horreur, bien loin de l'ambivalence décrite par Bakhtine. Toutefois, on pourrait aussi lire dans le destin de Bachir un renversement. L'enfant terrible, violeur et assassin, va vivre une renaissance : sauvé par Harbi qui le fait passer pour son fils (Abdo-Julien, l'opposé absolu de Bachir), il part pour la France où une nouvelle vie – si incertaine soit-elle – semble possible.

Si l'on ne saurait rattacher au grotesque toute la littérature romanesque indienne anglophone du XX^{ème} siècle, il n'empêche que l'on relève fréquemment l'influence de cette esthétique. Sans doute Salman Rushdie a-t-il joué à cet égard un rôle déterminant.[74] Certes le roman de G.V. Desani, *All about H. Hatter*, a été un précurseur (et un modèle) illustre, mais Rushdie est sans doute celui dont l'œuvre a le plus influencé la génération suivante. Les romanciers Amitav Gosh, Vikram Chandra ou Sashi Tharoor, qui empruntent largement à l'esthétique grotesque, sont souvent considérés comme appartenant à la génération « post-Rushdie ».

En ce qui concerne les personnages, il est évident que Gibreel (*The Satanic Verses*), Omar Khayyam (*Shame*) ou Saleem Sinai (*Midnight's Children*) sont des héros grotesques. Gibreel est démesuré dans ses ambitions, ses colères, ses appétits (également sexuels), sans cesse partagé entre délires psychotiques et aspirations à la divinité. Il évolue entre les sous-sols du métro londonien et les hauteurs de la villa Everest ; amoureux d'une conquérante de l'Himalaya, il est aussi capable des pires bassesses. Omar est un obsédé sexuel,

[71] Abdourahman Waberi, *Transit*, *op. cit.,* p. 21-22.
[72] *Ibid.*, p. 54.
[73] *Ibid.*, p. 96.
[74] Le cinéma de Bollywood, une référence essentielle pour Rushdie, a sans doute également joué un rôle.

(très) gros mangeur, buveur invétéré, si gros qu'un cheval s'effondre sous son poids lors d'une procession. Il a été mis au monde dans le lit d'un mort, allaité par trois mères et a eu le sentiment de grandir dans un monde à l'envers : « Omar Khayyam Shakil fut affligé, dès ses premiers jours, par le sens de l'inversion, d'un monde les pieds en l'air et la tête en bas. »[75] Saleem, lui, est laid, presque difforme, avec des protubérances sur le front. Et surtout, il est pourvu d'un nez éléphantesque. Or Bakhtine souligne bien que les excroissances prennent dans le corps grotesque une importance considérable ; le motif du nez notamment est « un des motifs grotesques les plus répandus dans la littérature mondiale »[76]. Ce nez associe par ailleurs Saleem à Ganesh, le dieu à tête d'éléphant. L'humain et l'animal sont donc mêlés. Mais Rushdie ne se contente pas de quelques indices et joue avec un plaisir évident à mettre en valeur les parallèles entre Saleem et Gargantua. Ainsi, dans cette scène où Saleem raconte comment, bébé, il a été nourri :

> « Dès les premiers jours, je me suis lancé dans un programme d'auto-accroissement. (Comme si j'avais su que pour porter le fardeau de ma vie à venir, j'avais besoin d'être gros.) Vers la mi-septembre, j'avais épuisé la faible quantité de lait des seins de ma mère. On engagea une nourrice, mais elle battit en retraite, asséchée comme un désert au bout de quinze jours seulement, accusant le petit Saleem d'essayer de lui croquer l'extrémité des seins avec ses gencives sans dents. Je passai au biberon, avalant d'énormes quantités de lait en poudre ; les tétines souffrirent elles aussi confirmant les plaintes de la nourrice. […] Je dois dire que j'avais un solide métabolisme. Les déchets étaient abondamment évacués par les orifices appropriés ; une morve luisante me coulait du nez. Des armées de mouchoirs, des régiments de couches s'empilaient dans l'immense coffre à linge de ma mère… »[77]

Saleem est, dès la naissance, associé à l'Inde. Il en est l'image et l'on voit bien en quoi les caractéristiques grotesques du personnage peuvent avoir un caractère subversif. L'épisode dans lequel le professeur de géographie Emil Zagallo décrit l'Inde à partir du visage de Saleem rappelle un extrait du recueil d'Hippocrate tel qu'il est décrit par Bakhtine :

---

[75] Salman Rushdie, *La honte*, *op. cit.,* p. 23. *Shame*, *op. cit.,* p. 21 : « Omar Khayyam Shakil was afflicted, from his earliest days, by a sense of inversion, of a world turned upside-down. »
[76] Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, *op. cit.*, p. 314.
[77] Salman Rushdie, *Les enfants de minuit*, *op. cit.,* p. 182. *Midnight's Children*, *op. cit.,* p. 124 : « From my very first days I embarked upon an heroic programme of self-enlargement. (As though I knew that, to carry the burdens of my future life, I'd need to be pretty big.) By mid-september I had drained my mother's not inconsiderable breasts of milk. A wet-nurse was briefly employed but she retreated, dried-out as a desert after only a fortnight, accusing Baby Saleem of trying to bite off her nipples with his toothless gums. I moved on to the bottle and downed vast quantities of compound: the bottle's nipples suffered, too, vindicating the complaining wet-nurse. […] I must say that I had a healthy metabolism. Waste matter was evacuated copiously from the appropriate orifices; from my nose were flowed a shining cascade of goo. Armies of handkerchiefs, regiments of nappies found their way into the large washing-chest in my mother's bathroom. »

> « […] la terre est représentée comme un grand corps humain, dont la tête figure le Péloponnèse, la colonne vertébrale l'Isthme, etc. Chaque partie géographique de la terre, chaque pays correspond à une certaine partie du corps ; tous les caractères propres corporels, pratiques et spirituels de leurs habitants dépendent de la localisation corporelle de leur pays. »[78]

Pour Bakhtine, cette association entre corps humain et représentation du territoire est éminemment grotesque et s'inscrit dans une évolution du sentiment historique :

> « On peut dire pour conclure que, dans la conception grotesque du corps est né et a pris forme un nouveau sentiment historique, concret et réaliste, qui n'est pas l'idée abstraite des temps futurs, mais la sensation vivante qu'a chaque être humain de faire partie du peuple immortel, créateur de l'histoire. »[79]

L'imagerie grotesque serait donc l'expression d'une prise de conscience de l'engagement physique, matériel, concret de l'homme dans son histoire et il ne faudrait alors pas s'étonner qu'elle fleurisse dans les lettres postcoloniales.

Dans *The God of Small Things* d'Arundhati Roy, la plupart des personnages ont des caractéristiques grotesques. Baby Kochamma en fournit certainement le meilleur exemple. Son nom même qui associe un titre respectueux conféré aux femmes, Kochamma, au terme « baby » est un oxymore associant deux âges de la vie incompatibles. Baby Kochamma est un vieux bébé, elle n'a jamais vraiment grandi, est restée pétrifiée dans le passé – à l'instar des

---

[78] Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, *op. cit*., p. 354. Voir Salman Rushdie, *Les enfants de minuit*, *op. cit.*, p. 337-338 : « '[…] Cet objet ici' – un coup sur mon nez – 'c'est céla la géographie houmainé !' […] 'Vous né voyez pas ? demanda-t-il en pouffant. Dans lé visage dé cé singe affreux, vous né voyez pas la clarté dé l'Inde ? […] Ici, la péninsule du Deccan qui pend !' Et moi souffrant Ouillemonnez ! 'Monsieur si c'est la carte de l'Inde monsieur qu'est-ce que c'est les taches ?' C'est Keith-la-glande qui s'enhardit. Des ricanements, les rires bêbêtes de mes petits camarades. Et Zagallo répond à la question sans difficulté : 'Ces tachés, s'écrie-t-il, c'est le Pakistan ! Ces tachés dé naissance sur l'oreillé droité, c'est le Pakistan oriental ; et ces tachés horriblés sur la joue gauche, l'occidental ! Souvénez-vous, pétits imbéciles ! Le Pakistan est ouné taché sur le visagé de l'Inde !' […] Mais, maintenant, mon nez en a assez ; organisant sa lente révolte contre le serrement du pouce-et-de-l'index, il libère une arme à lui… une énorme coulée de morve brillante émerge de ma narine gauche et, plouf, tombe dans la paume de M. Zagallo. Le gros Perce Fishwalla hurle, 'R'gardez ça, m'sieur ! c'qui lui coule du nez, monsieur ! Est-ce que c'est Ceylan ?' » *Midnight's Children*, *op. cit.*, p. 231-232 : « 'Theese object here' – a thug on my nose – '*thees* is human geography!' […] 'You don't see?' he guffaws. 'In the face of thees ugly ape you don't see the whole map of *India*?' […]'See here – the Deccan peninsula hanging down!' Again ouchmynose. 'Sir sir if that's the map of India what are the stains sir?' It is Glandy Keith Colaco feeling bold. Sniggers, titters from my fellows. And Zagallo, taking the question in his stride: 'These stains,' he cries, 'are Pakistan! Thees birthmark on the right ear is the East wing; and thees horrible stained left cheek, the West! Remember, stupid boys: Pakistan ees a stain on the face of India!' […] But now my nose has had enough; staging its own, unprompted revolt against the grasping thumb-and-forefinger, it unleashes a weapon of its own… a large blob of shining goo emerges from the left nostril, to plop into Mr Zagallo's palm. Fat Perce Fishwala yells, 'Lookit that, sir! The drip from his nose, sir! Is that supposed to be *Ceylon*?' ». En italiques dans le texte.

[79] Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, *op. cit*., p. 365.

jumeaux Estha et Rahel. Elle est demeurée vieille fille, toujours amoureuse d'un homme qu'elle n'a jamais revu et qu'elle a refusé d'imaginer autrement que sous les traits qu'elle lui a connus. En effet, adolescente, elle a été follement amoureuse d'un prêtre et, pour lui, s'est vouée à la religion catholique. Mais dans cette apparente aspiration à des valeurs supérieures se lisaient déjà les signes du grotesque. En effet, le narrateur souligne sa singulière obstination à se convertir, « ce qui, à l'époque, chez une jeune fille, était aussi rédhibitoire qu'une difformité physique, un bec de lièvre ou un pied bot par exemple ».[80] Déjà associée au monstre alors qu'elle est une mince et jolie jeune fille, un séjour à l'étranger la métamorphose définitivement, puisqu'à son retour, on constate qu'« elle avait pris beaucoup d'ampleur, pour ne pas dire qu'elle était devenue obèse. »[81] Ayant étudié les « sciences ornementales du jardin », elle aménage l'espace devant la maison d'Ayemenem en « un jardin âpre et tourmenté », « un dédale luxuriant de haies, de rochers et de gargouilles miniatures »[82]. Les gargouilles, image typiquement grotesque, s'intègrent dans un espace de l'excès et du bizarre. Espace que l'on peut d'ailleurs interpréter comme une image de l'âme hybride, elle aussi tourmentée, de la famille Ipe. En vieillissant, Baby Kochamma devient de plus en plus obsédée par l'acquisition de biens et son sens de la démesure s'accentue. Celle qui avait rêvé d'un amour chaste avec un prêtre et aurait renoncé à tout pour des conversations théologiques avec lui est devenue une grosse femme aigrie et diabétique qui passe ses journées devant la télévision, parée de quantités de bijoux, maquillée de façon excessive et ayant pour seuls plaisirs dans l'existence la possession de ses bijoux et la consommation de chaussons à la crème. Chacko est lui aussi un personnage grotesque :

> « On aurait dit un porc-épic négligé et béat. Il était grand et sous le désordre des vêtements minables (manteau miteux, cravate mal choisie), Margaret Kochamma put voir qu'il était bien bâti. Il avait un air amusé et une façon de plisser les yeux qui donnait à croire qu'il essayait de déchiffrer un panneau alors qu'il avait oublié ses lunettes. Ses oreilles décollées ressemblaient à des anses de théière. Il y avait une sorte de

[80] Arundhati Roy, *Le dieu des petits riens*, *op. cit.*, p. 46. *The God of Small Things*, *op. cit.*, p. 24 : « which in a young girl in those days was considered as bad as a physical difformity – a harelip perhaps, or a club foot ».
[81] *Ibid.*, p. 48. *GST*, p. 26 : « Baby Kochamma had grown extremely large. In fact, let it be said, obese. »
[82] *Ibid.*, p. 48. *GST*, p. 26 : « a fierce, bitter garden »; « a lush maze of dwarf hedges, rocks and gargoyles. »

> contradiction entre son allure athlétique et son apparence échevelée. Seules ses joues rebondies et rubicondes trahissaient l'homme empâté qu'il deviendrait. »[83]

Devant sa mère ou devant les invités de Baby Kochamma, « évêques catholiques ou prêtres en visite », il n'hésite pas à exhiber « l'épouvantable furoncle qu'il avait au pied » ou à « tripoter une vieille croûte ou à gratter les grands cals noirs et oblongs qui lui ornaient les coudes ».[84] Même les personnages qui semblent les moins grotesques peuvent à certains moments le devenir. Ainsi Velutha, après avoir été battu par les policiers, est décrit comme « un jeune homme affublé d'une bouche de vieillard »[85]. Ammu, une fois exclue de sa famille, devient asthmatique, perpétuellement à bout de souffle. Son traitement à base de cortisone la fait gonfler et l'enlaidit. Et lorsqu'elle meurt, le narrateur note : « Elle avait une grosse poche sous un œil, gonflée comme une bulle prête à crever. Comme si son œil avait tenté de faire ce dont ses poumons étaient désormais incapables. »[86] Le corps qui n'a pas sa place, le corps interdit, qui ne doit pas parler, peut à peine respirer, se révolte en tentant de conquérir l'espace, de dépasser ses propres limites. Chez Arundhati Roy, le corps grotesque est presque toujours l'expression d'un malaise par rapport à la place dans laquelle les personnages doivent se maintenir. Brimés, bridés dans leurs aspirations et leurs élans, les personnages ne peuvent se développer complètement et laissent leur chair exprimer leur besoin de dépassement, de débordement des règles imposées.

Les personnages des romans postcoloniaux semblent souvent déborder leurs propres limites. Par là, ils expriment les souffrances de cette nature hybride, toujours en excès, qui ne trouve pas sa place et qui en même temps interroge sur les règles définissant la place que chacun peut occuper dans la société et plus largement sur l'identité.

---

[83] *Ibid.*, p. 319. *GST*, p. 241 : « He looked like an untidy, beatified porcupine. He was tall, and underneath the mess of clothes (inappropriate tie, shabby coat), Margaret Kochamma could see that he was well-built. He had an amused air about him, and a way of narrowing his eyes as though he was trying to read a faraway sign and had forgotten to bring his glasses. His ears stuck out on either side of his head like teapot handles. There was something contradictory about his athletic build and his dishevelled appearance. The only sign that a fat man lurked inside him was his shining, happy cheeks. »

[84] *Ibid.*, p. 328. *GST*, p. 248-249 : « Catholic bishops or visiting clergy » ; « a revolting, pus-filled diabetic boil on his foot » ; « worry an old scab, or scratch the large, black oblong calluses he had cultivated on his elbows ».

[85] *Ibid.*, p. 56. *GST*, p. 32 : « a young man with an old man's mouth ».

[86] *Ibid.*, p. 221. *GST*, p. 162 : « She had a deep blue sac under one eye that was bloated like a bubble. As though her eye had tried to do what her lungs couldn't. »

À l’image de ces corps excessifs et grotesques, le monde semble en proie à la démesure et au chaos. On peut alors se demander comment l’écriture peut se mesurer aux débordements du monde contemporain.

> *« Une vie sans horizon, c'est une variation autour du même truc aussi bleu qu'une marine. On ne peut que la raconter dans tous les sens parce qu'elle n'a aucun sens. On ne peut que la répéter parce qu'elle-même se répète. On ne peut que la tordre parce qu'elle-même est tordue. »*[87]

> *« [J]e fouille ma mémoire pour débusquer le plus grand nombre d'éléments de mon identité, je les assemble, je les aligne, je n'en renie aucun. »*[88]

2. L'écriture face à la démesure du monde

Ambitieuse, voire mégalomane (l'*hybris*, toujours !), la poétique de l'hybridité l'est sans doute. D'après Édouard Glissant, modèle et véritable icône de l'univers de Chamoiseau, la vocation de la littérature d'aujourd'hui serait une « démesure de la démesure » :

> « […] la prétention classique bien entendu, c'est la profondeur. Si je propose au monde mes valeurs particulières comme valeurs universelles, c'est parce que je crois que j'atteins à une profondeur. […] Le baroque, c'est l'étendue, c'est-à-dire le renoncement à la prétention de la profondeur. […] À cette période succède une autre que je dirai de mesure de la démesure […] c'est la démesure du monde. Et à ceci succède ce que j'appelle une démesure de la démesure qui me paraît être la vocation de la littérature aujourd'hui. Démesure non pas parce que c'est anarchique, mais parce qu'il n'y a plus la prétention à la profondeur, la prétention à l'universel, *il n'y a plus que la prétention à la diversité*. Démesure de la démesure. »[89]

La démesure de la démesure c'est en fait la dé-mesure de la démesure c'est-à-dire l'impossible mesure, le renoncement à la mesure. Selon Glissant, Claudel, Perse ou Segalen ont tenté une mesure de la démesure du monde. Ces auteurs, conscients de la démesure du monde, auraient tenté de la maîtriser, de s'y confronter par la mesure du souffle.[90] Si Glissant admire cette ambition, il suggère toutefois que l'on peut envisager aujourd'hui une démesure de la démesure, c'est-à-dire énoncer la démesure du monde en acceptant de ne pouvoir la mesurer.

[87] Sami Tchak, *Place des fêtes*, Paris, Gallimard, 2001, p. 9.
[88] Amin Maalouf, *Les identités meurtrières*, *op. cit.*, p. 25.
[89] Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, *op. cit.*, p. 94.
[90] *Ibid.*, p. 94.

Pour cela, il avance que le texte doit lui aussi prendre le risque de la démesure : « La démesure du monde est explorable par la démesure du texte »[91].

Les auteurs dits postcoloniaux semblent chercher à dépasser le champ défini par ce qualificatif « postcolonial », à échapper au vain face à face avec l'ancien colonisateur pour se confronter au monde dans ce qu'il a de plus déroutant et de plus excessif. Conscients de vivre dans un monde relié, ils font l'hypothèse que leur position périphérique, qui est un désavantage dans un système binaire (un centre contre une périphérie), devient un avantage dans un monde régi par de multiples flux où les centres se multiplient, se dispersent et perdent ainsi de leur absolu.

Toutefois, en fonction de leur personnalité, tous n'envisagent pas de la même manière la façon d'aborder la démesure du monde.

2.1. Naipaul : la mesure de l'écriture comme résistance

Peut-être l'un des premiers auteurs du monde postcolonial à avoir pressenti les bouleversements de l'ordre mondial et l'importance de la question de l'hybridité, V.S. Naipaul décrit dans tous ses livres cette conscience d'un chaos grandissant. Le désordre est chez lui une obsession, « une angoisse mortelle »[92]. Mais peut-être parce qu'il appartient à une autre génération que Salman Rushdie ou Ben Okri, il y voit surtout le signe d'une dégénérescence et d'une fin. Pour cette raison sans doute, ses textes tentent de lutter contre le désordre, rêvent de redonner mesure à la démesure. De la même manière que Mr. Biswas essaie de recréer un ordre symbolique en acquérant une maison et en y faisant vivre sa famille, l'auteur conçoit l'écriture comme une manière de réinventer une logique et une cohérence à un univers qui a perdu les siennes. Si au fur et à mesure de sa carrière, il a expérimenté des formes de plus en plus fragmentées et composites, ce n'est pas tant pour « explorer la démesure du monde par la démesure du texte » que pour chercher une nouvelle mesure. Ainsi dans *The Mimic Men*, Ralph Singh ressent-il le besoin d'écrire pour « mettre de l'ordre dans [s]a propre histoire », mais n'y parvient que lorsqu'il renonce à la logique linéaire. Les événements sont organisés dans le récit en fonction de leur signification pour le

[91] Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*, *poétique IV*, *op. cit*., p. 162.
[92] Dominique Chancé, *Les fils de Lear*, *op. cit*., p. 17. Dominique Chancé analyse par ailleurs avec soin la façon dont Naipaul construit dans ses romans (et notamment dans *A House for Mr. Biswas*) un univers dominé par le chaos, la déliquescence et le morcellement (voir p. 29-68).

personnage et non en fonction de la chronologie. En plus de ce pouvoir de la mise en récit, l'acte d'écrire dans ses aspects les plus concrets est également source d'un ordre nouveau :

> « L'ordre, la continuité, la régularité : c'est là à chaque déclic du compteur électrique dont la fente me prend une nouvelle pièce d'un shilling. En quatorze mois le compteur a avalé mes shillings par centaines en sonnant tantôt creux, tantôt plein. J'ai vu la pelouse par tous les temps ; je la préfère en hiver […] Je connais le moindre détail du papier peint au-dessus de ma table. […] Quand à la table elle-même, la première fois que je m'y étais installé, je l'avais trouvée trop étroite et de surface trop inégale. […] À présent, elle a l'air propre, réhabilitée ; elle est pour moi familière et confortable ; même ses éraflures ont pris un aspect poli. Ceci dénote le don d'observation que j'ai acquis en écrivant ce livre, un ordre dont je fais partie, répondant à l'autre que je crée. »[93]

Avec *The Enigma of Arrival*, Naipaul s'attache à montrer que le désordre n'est pas seulement celui des pays du Tiers-Monde. Même l'ancienne puissance coloniale se révèle menacée par la déliquescence et l'effondrement. Pourtant, là encore, l'écriture a pour fonction de mettre à jour une cohérence. Le texte en effet se compose de cinq parties qui chacune correspondent à des cycles dans la vie du narrateur. Le premier, intitulé « *Jack's Garden* » (« Le jardin de Jack »), décrit la rencontre entre le narrateur et un paysage à la fois illisible et enchanteur dans une vallée du Wiltshire. D'expériences en expériences, le narrateur apprend à comprendre et à lire ce paysage dont l'élément central est le jardin de Jack, image idéale de la vie, un chaos maîtrisé pour se faire œuvre d'art. À la fin de cette partie, Jack est mort, un cycle s'achève. La dernière partie, intitulée « *The Ceremony of Farewell* » (« La cérémonie d'adieu »), raconte la façon dont le narrateur apprend la mort de sa sœur et entreprend de faire son deuil. Elle s'achève sur ces lignes : « Et ce fut alors que, confronté à une vraie mort, et saisi de cette nouvelle interrogation sur les hommes, je remisai mes brouillons et mes hésitations pour me mettre à écrire très vite à propos de Jack et de son jardin. »[94] Le roman est ainsi conçu dans ses parties comme dans son ensemble de manière cyclique. L'ordre n'est là non plus pas chronologique, mais symbolique. La mort est liée à la vie dans une succession de cycles. L'ordre d'un instant, d'une

[93] V.S. Naipaul, *Les hommes de paille*, *op. cit.*, p. 325-326. *The Mimic Men*, *op. cit.*, p. 267-268 : « Order, sequence, regularity: it is there every time the electric meter clicks, accepting one more of my shillings. In fourteen months the meter has swallowed hundreds of my shillings, now with a hollow sound, now with a full sound. I have seen the putting green in all weathers [...]. I know every line on the wallpaper above my table. [...] And the table itself: when I first sat at it I thought it rough and too narrow. [...] Now it feels rehabilitated and clean; it is familiar and comfortable; even the scratches have acquired a shine. This is the gift of minute observation which has come to me with the writing of this book, one order, of which I form part, answering the other, which I create. »

[94] V.S. Naipaul, *L'énigme de l'arrivée*, *op. cit.*, p. 445. *The Enigma of Arrival*, *op. cit.*, p. 318 : « And that was when, faced with a real death, and with this new wonder about men, I laid aside my drafts and hesitations and began to write very fast about Jack and his garden. »

époque, est toujours menacé du désordre qui mènera à un ordre nouveau ; aucun état n'est jamais stable. L'écriture cependant en réinscrivant ces mouvements dans une structure – fût-elle cyclique – redonne un sens à l'ensemble. En dépit de sa perception du chaos, de la démesure du monde, Naipaul ne peut se résigner : l'écriture doit donner sa mesure. À la fin de son dernier roman, *Magic Seeds*, il fait tenir à son personnage Willie Chandran des propos qui pourraient résumer la relation qu'il entretient à la démesure du monde : « On a tort d'avoir une vision idéale du monde. C'est là que le mal commence. C'est là que tout commence à s'embrouiller. Mais je ne peux pas écrire ça à Sarojini. »[95] On ne saurait mesurer le monde ; lui donner une mesure c'est se vouer à des déconvenues et pourtant il est impossible d'écrire cette acceptation de la démesure. L'écriture de Naipaul s'inscrit dans cette tension impossible à résoudre entre un besoin impérieux de mesure et une conscience lucide de l'incommensurable du monde.

2.2. Rushdie, Chamoiseau, Okri, Kourouma : explorer la démesure du monde par la démesure du texte

D'autres auteurs cependant, peut-être parce qu'ils appartiennent à une autre génération, peut-être parce que des dispositions personnelles les y poussent, n'hésitent pas à franchir le pas et à développer des écritures à l'image de ce monde extrême et sans limites.

C'est le cas par exemple de Salman Rushdie. Si tout livre est un monde, ceux de l'auteur anglo-indien semblent en avoir une conscience aiguë. La narration est bien souvent conçue comme une recréation du monde, les narrateurs ayant le sentiment d'être eux-mêmes tout un monde, ou du moins d'incarner une version du monde. Dans *Midnight's Children*, Saleem, affirme ainsi :

> « je suis la somme totale de tout ce qui m'a précédé, de tout ce que j'ai été vu fait, de tout ce qu'on m'a fait. Je suis tout le monde toutes les choses dont la venue au monde fut affectée par la mienne. Je suis tout ce qui arrivera quand je ne serai plus et qui ne serait pas arrivé si je n'étais pas venu. […] Je le répète pour la dernière fois : pour me comprendre, vous devez avaler tout un monde. »[96]

[95] V.S. Naipaul, *Semences magiques*, *op. cit.*, p. 289. *Magic Seeds*, *op. cit.*, p. 294 : « It is wrong to have an ideal view of the world. That's were the mischief starts. That's where everything starts unravelling. But I can't write to Sarojini about that. »

[96] Salman Rushdie, *Les enfants de minuit*, *op. cit.*, p. 558-559. *Midnight's Children*, *op. cit.*, p. 383 : « I am the sum total of everything that went before me, of all I have been seen done, of everything-done-to-me. I am everyone everything whose being-in-the-world affected was affected by mine. I

L'univers de l'hybride, marqué par l'excès, ne peut se dire que dans l'excès. L'écriture prend volontiers des allures monstrueuses, excessives. Rushdie lui-même considère que si les romans se répartissent en deux catégories – ceux qui excluent presque tout pour se concentrer sur un objet, et ceux qui veulent tout inclure – les siens relèveraient du deuxième cas de figure : « [ils] tomberaient en gros dans le camp du monstre trop grand et déstructuré, et bien que je ne sois pas tout à fait sûr pour le côté destructuré, c'est sans doute vrai pour le monstre trop grand. »[97] Plusieurs personnages d'artistes dans ses romans illustrent d'ailleurs cette conception. Ainsi dans *Midnight's Children*, Saleem évoque, comme en passant, un ancien colocataire de Nadir Khan :

> « Quand il était jeune homme, il avait partagé une chambre avec un ami peintre dont les toiles étaient devenues de plus en plus grandes au fur et à mesure qu'il essayait de mettre la totalité de la vie dans son art. 'Regardez-moi, dit-il avant de se suicider, je voulais devenir un peintre de miniatures, et je suis atteint d'éléphantiasis !' L'importance qu'avaient prise les évènements de la nuit rappela à Nadir Khan son camarade de chambre, parce qu'à nouveau la vie avait refusé de rester grandeur nature. Elle était devenue mélodramatique et cela le déconcertait. »[98]

Saleem lui-même multiplie les anecdotes et les récits dans le récit. Sa narration est véritablement fourmillante d'histoires et il craint sans cesse de ne pas parvenir à tout dire :

> « [...] il reste tant de choses à dire… Oncle Mustapha grossit en moi, ainsi que la moue de Parvati ; une certaine boucle de cheveux d'un héros attend ; et aussi un accouchement de treize jours, et l'histoire comme l'analogie de la coiffure d'un premier ministre ; il y aura une trahison, des esquives et l'odeur (portée par la brise et alourdie des hululements des veuves) de quelque chose en train de frire dans un poêlon en fer… C'est pourquoi je suis obligé moi aussi, d'accélérer, de foncer vers la ligne d'arrivée ».[99]

---

am anything that happens after I've gone which would not have happened if I had not come. […] I repeat for the last time: to understand me, you'll have to swallow a world. »

[97] Salman Rushdie, entretien avec Jean-Pierre Durix, « *Midnight's Children* and *Shame* », *Commonwealth Essays and Studies*, vol. 7, n° 1, 1985, p. 10 : « [they] would fall roughly into the loose-baggy-monster camp, and although I'm not sure about the loose, the baggy-monster is probably true. » Ma traduction.

[98] Salman Rushdie, *Les enfants de minuit*, *op. cit.*, p. 70. *Midnight's Children*, *op. cit.*, p. 48-49 : « As a young man he had shared a room with a painter whose paintings had grown larger and larger as he tried to get the whole of life into his art. 'Look at me,' he said before he killed himself, 'I wanted to be a miniaturist and I've got elephantiasis instead!' The swollen events of the night of the crescent knives reminded Nadir Khan of his roommate, because life had once again, perversely, refused to remain life-sized. It had turned melodramatic: and that embarrassed him. »

[99] *Ibid.*, p. 560. *MC*, p. 384 : « [...] so much remains to be told...Uncle Mustapha is growing inside me, and the pout of Parvati-the-witch; a certain lock of hero's hair is waiting in the wings; and also a labour of thirteen days, and history as an analogue of a prime minister's hair-style; there is to be treason, and fare-dodging, and the scent (wafting on breezes heavy with ululations of widows) of something frying in an iron skillet… so that I, too, am forced to accelerate, to make a wild dash for the finishing line ».

Dans *The Moor's last Sigh*, Aurora peint elle aussi des toiles démesurées. Elle crée sa première grande œuvre dans une pièce où elle a été enfermée à titre punitif par sa famille. À la fin de sa punition, elle laisse son père entrer dans la pièce, lui laissant découvrir sa première œuvre :

> « Les murs et même le plafond de la chambre pullulaient de personnages, humains et animaux, vrais et imaginaires, dessinés d'un trait noir et rapide qui se transformait continuellement, qui se remplissait ici et là d'énormes blocs de couleurs, le rouge de la terre, le pourpre et le vermillon du ciel, les quarante nuances du vert ; une ligne si musclée et si libre, si grouillante, si violente que Camoens, avec un cœur de père débordant de fierté, dit : 'Mais c'est l'immense fourmillement de l'être lui-même.' »[100]

Moraes, qui devient écrivain par nécessité (il est emprisonné par Vasco Miranda, forcé d'écrire l'histoire de sa famille), avoue lui aussi être un grand « bavard » :

> « Dilly était une jeune fille qui avait beaucoup de choses à dire et elle me communiqua son goût du bavardage qui, jusqu'à ce jour, garde pour moi une charge érotique puissante. Quand je parle ou quand je suis assailli par la loquacité des autres, je trouve cela – comment dire ? – stimulant. […] maintenant, l'histoire de ma vie, cette trame de volubilité érectile, touche à sa fin. »[101]

On a d'ailleurs souvent dit de Rushdie lui-même qu'il était un écrivain « bavard », associé son style aux images de flot ou de torrent. Ses romans qui développent le thème d'un temps devenu trop rapide sont effectivement marqués par un style imitant parfois l'essoufflement. Le récit doit être mené tambour battant comme pour avoir une chance de « tout dire » alors que le temps file. Dans *Midnight's Children* et *The Moor's last Sigh*, les narrateurs se sentent en effet menacés de mort et écrivent dans l'urgence. La parole se fait alors déferlement, entrechoquement d'images que les règles de la syntaxe et de la ponctuation peuvent parfois à peine contenir :

> « Des multitudes disparues se bousculent et se fraient un chemin en moi ; et guidé par le seul souvenir d'un grand drap blanc, avec un trou de sept pouces de diamètre découpé au centre, accroché au rêve de ce morceau de toile, troué et mutilé, qui est mon talisman, mon Sésame-ouvre-toi, je dois commencer à reconstituer l'histoire de ma vie à partir du moment où elle a vraiment débuté, quelques trente-deux ans avant une chose aussi

[100] Salman Rushdie, *Le dernier soupir du maure*, *op. cit.*, p. 75. *The Moor's last Sigh*, *op. cit.*, p. 59 : « Every inch of the walls and even the ceiling of the room pullulated with figures, human and animal, real and imaginary, drawn in a sweeping black line that transformed itself constantly, that filled here and there into huge blocks of colour, the red of the earth, the purple and vermillon of the sky, the forty shades of green; a line so muscular and free, so teeming, so violent, that Camoens with a proud father's bursting heart found himself saying, 'But it is the great swarm of life itself.' »

[101] *Ibid.*, p. 222. *MLS*, p. 191 : « Dilly was a girl with a lot to say, and infected me with gabbiness, which to this day retains, for me, a powerful electric charge. When I chatter on, or am assailed by the garrulity of others, I find it – how-to-say? – arousing. […] now my life's story, that tissue of erectile volubility, is drawing to a close. »

> évidente, aussi *présente* que ma naissance, placée sous l'empire des pendules et entachée de crime. »[102]

Suivent alors les quelques quatre cents pages du roman, c'est-à-dire les trente chapitres, mais aussi les trente bocaux de Saleem. Le narrateur, en effet, ne parvient pas à se contenter d'un seul mode de narration, il lui en faut au moins deux :

> « Je vous l'accorde, il est rare en effet de posséder à la fois des dons culinaires et le don du langage ; et cependant je les possède tous. […] Et mes chutneys et mes *kasaundies* sont, en fin de compte, en relation avec mes gribouillages nocturnes – le jour devant mes cuves, la nuit devant ces feuillets, je passe mon temps à préserver les choses. »[103]

Autant l'écriture est dense, les aventures racontées et les personnages évoqués multiples, autant les chutneys sont épicés, leur goût intensifié :

> « Conserver, après tout, c'est donner l'immortalité ; poisson, légumes, fruits, sont embaumés dans le vinaigre et les épices ; une certaine altération, une légère intensification du goût ne sont sans doute pas bien graves. L'art consiste à changer la saveur en degré et non en nature; et par-dessus tout (dans mes trente et un bocaux), lui donner forme – c'est-à-dire sens. […] Un jour, peut-être, le monde goûtera mes conserves d'histoires. Elles pourront être trop fortes pour certains palais, leurs odeurs pourront être trop violentes, des larmes pourront en venir aux yeux ».[104]

À ce souci de concentrer la saveur, de densifier le récit s'ajoute celui de « tout dire ». À la fin de sa vie, Saleem est obligé de renoncer à cette ambition, comprenant que « l'avenir ne peut être conservé dans un bocal ; un bocal doit rester vide ». Pourtant sentant la mort l'envahir, il ne peut s'empêcher une dernière fois de multiplier les promesses et les annonces :

> « Ce qui ne peut être mis en conserve, parce que ça n'a pas eu lieu, c'est que je dois atteindre mon anniversaire, trente et un ans aujourd'hui, et un mariage aura lieu, et Padma

---

[102] Salman Rushdie, *Les enfants de minuit*, *op. cit.*, p. 12. *Midnight's Children*, *op. cit.*, p. 9-10 : « Consumed multitudes are jostling and shoving inside me; and guided only by the memory of a large white bedsheet with a roughy circular hole some seven inches in diameter cut into the centre, clutching at the dream of that holey, mutilated square of linen, which is my talisman, my open-sesame, I must commence the business of remaking my life from the point at which it really began, some thirty-two years before anything as obvious, as *present*, as my clock-ridden, crime-stained birth. » En italiques dans le texte.

[103] *Ibid.*, p. 54. *MC*, p. 38 : « And, I grant, such mastery of the multiple gifts of cookery and language is rare indeed; yet I possess it. […] And my chutneys and kasaundies are, after all, connected to my nocturnal scribblings – by day amongst the pickle-vats, by night within these sheets, I spend my time at the great work of preserving. » En italiques dans la traduction française.

[104] *Ibid.*, p. 668. *MC*, p. 461 : « To pickle is to give immortality after all: fish, vegetables, fruit hang embalmed in spice-and-vinegar; a certain alteration, a slight intensification of taste, is a small matter, surely? The art is to change the flavour in degree, but not in kind; and above all (in my thirty jars and a jar) to give it shape and form – that is to say, meaning. […] One day, perhaps, the world may taste the pickles of history. They may be too strong for some palates, their smell may be overpowering, tears may rise to eyes ».

> aura des dessins au henné sur les pieds et les mains, et aussi un nouveau nom, peut-être Naseem en honneur du [sic] fantôme de la Révérende Mère et de l'autre côté de la fenêtre, il y aura des feux d'artifices et la foule, parce que ce sera la fête nationale et la multitude aux nombreuses têtes sera dans les rues, et le Cachemire attendra. J'aurai des tickets de train dans ma poche, il y aura un taxi conduit par un garçon de la campagne qui autrefois rêvait au café du Pionnier de devenir vedette de cinéma, nous irons au sud sud sud au cœur de la foule tumultueuse, les gens se jetteront de la peinture les uns sur les autres, sur les fenêtres fermées du taxi, comme si c'était la fête de la peinture de Holi […]. Je suis la Bombe de Bombay, regardez-moi exploser […], rien qu'une créature brisée qui perd des morceaux d'elle-même dans la rue, parce que j'ai été tant trop de gens, la vie contrairement à la syntaxe en autorise plus, et enfin quelque part le carillon d'une pendule, douze coups, délivrance. »[105]

La deuxième phrase s'étend au total sur plus d'une page (en anglais, un peu plus encore en français). La parole refuse de s'interrompre, flirtant avec les limites de la syntaxe pour mimer la multitude et la complexité de la vie.

Si tous les romans de Rushdie semblent quelque peu atteints d'éléphantiasis, si leur auteur semble avoir voulu leur donner les dimensions de la folie du monde, rappelons toutefois que les personnages aux ambitions hybristiques qui peuplent ses romans semblent tous voués à l'échec. Saleem se fissure et craque avant de se dissoudre, tandis que le peintre aux ambitions extrêmes meurt d'éléphantiasis (*Midnight's Children*) ; Aurora meurt vraisemblablement assassinée (*The Moor's last Sigh*) ; Malik Solanka voit ses créations lui échapper (*Fury*) ; Vina et Ormus sont des dieux mais doivent un jour quitter le monde des hommes pour les laisser mener leur vie (*The Ground beneath her Feet*), etc. La démesure du monde est fascinante pour le créateur, elle l'inspire et il peut rêver de la concurrencer, mais au final, il ne peut que la dé-mesurer, mesurer son impossible mesure.

On sent dans les romans de Chamoiseau cette même aspiration à une parole à la (dé)mesure du monde. Là aussi les narrateurs s'inquiètent de ne pas parvenir à tout dire. Là aussi ils ont conscience que leurs récits dépassent l'anecdotique ; même quand ils racontent l'histoire d'un individu, c'est bien tout un

[105] *Ibid.*, p. 669-671. *MC*, p. 462-463 : « What cannot be pickled, because it has not yet taken place, is that I shall reach my birthday, thirty-one today, and no doubt a marriage will take place, and Padma will have henna-tracery on her palms and soles, and also a new name, perhaps Naseem in honour of Reverend Mother's watching ghost, and outside the window there will be the fireworks and crowds, because it will be Independence day and the many-headed multitudes will be in the streets, and Kashmir will be waiting. I will have train-tickets in my pocket, there will be a taxi-cab driven by a country boy who once dreamed, at the Pioneer Café, of film-stardom, we will drive south south south into the heart of the tumultuous crowds, who will be throwing ballons of paint at each other, at the wound-up windows of the cab, as if it were the day of the paint-festival of Holi […]. I am the bomb in Bombay, watch me explode […], only a broken creature spilling pieces of itself into the street, because I have been so-many too-many persons, life unlike syntax allows one more than three, and at last somewhere the striking of a clock, twelve chimes, release. »

monde qu'ils tentent de mettre au monde. Dans un entretien avec Catherine Détrie, Chamoiseau a décrit son idéal d'un « roman-monde » :

> « Dans le roman-monde, il y a du chaos. Il y a toujours aussi des histoires, mille histoires qui se reflètent, qui s'entrelacent et qu'on a du mal à suivre. Dans ces mille histoires, l'unité est profonde, elle est secrète, elle s'effectue grâce à des liaisons, des rappels, des convergences, des concordances thématiques, mais elle n'est pas apparente. […] dans le roman-monde on a du merveilleux : le tout-possible. […] Une deuxième caractéristique du roman-monde, c'est l'incertain. Tous ces romans sont ambigus, ouverts. […] Dans le roman-monde, il y a la présence de la créolisation : le personnage devient incertain, il ne relève pas d'une identité unique, mais d'une identité-relation, une identité qui se construit en fonction de l'autre, avec l'autre, dans une dynamique interactive avec l'autre. […] Dans le roman-monde, apparaît un sacré étrange, le sacré des sacrés, c'est-à-dire un sacré qui est en présence de tous les sacrés du monde, de tous les grands messages spirituels. […] Dans le roman-monde, il y a une littérature des littératures […] très souvent, les auteurs de romans-monde entretiennent le jeu de reflets et de miroirs avec les grands textes, les autres auteurs […] Dans le roman-monde, il y a l'inachèvement, tout reste ouvert comme dans la totalité-monde. […] Le roman-monde est polyphonique, différentes voix racontent […] Enfin, dans le roman-monde, il y a l'Amour avec un grand À qui récapitule un peu tous les états de l'amour »[106]

D'après lui ce type de roman (qu'il reconnaît chez Garcia Marquez, Joyce, Glissant et sans doute lui-même) est une réponse à la « totalité monde » (« ce roman nouveau dont les auteurs sont placés face à la totalité monde »[107]).

L'un des procédés caractéristiques de l'écriture de Chamoiseau est l'amplification.[108] Les héros de ses romans sont d'ailleurs souvent eux-mêmes des maîtres de l'exagération. Dans *Chronique des sept misères*, il est dit que Pipi « excellait dans la dramatisation des faits insignifiants »[109]. Dans *Texaco*, le récit de Marie-Sophie fascine le marqueur de parole par ses excès :

> « L'informatrice parlait d'une voix lente, ou parfois très rapide. Elle mélangeait le créole et le français, le mot vulgaire, le mot précieux, le mot oublié, le mot nouveau… comme si à tout moment elle mobilisait (ou récapitulait) ses langues. Elle avait des périodes de *voix-pas-claire* comme certains grands conteurs. Dans ces moments-là, ses phrases tourbillonnaient au rythme du délire, et je n'y comprenais hak : il ne me restait qu'à m'abandonner (débarrassé de ma raison) à cet enchantement hypnotique. »[110]

Dans *Biblique des derniers gestes*, Balthazar n'hésite pas à se décrire comme un être cosmique :

> « Et c'est avec ses poings mimant une vénérable machine qu'il se déclarait fils aîné du soleil, lequel ne se situait sur le fil de cette création qu'à quatre milliards d'années. Cela pour avancer que, là-même, sa sensibilité déborda de l'espace de son île, et que, souvent,

[106] Patrick Chamoiseau, in Catherine Détrie (dir.), *Poétiques du divers*, *op. cit*., p. 37-39.
[107] *Ibid.*, p. 37.
[108] Voir François Lagarde, « Chamoiseau : l'écriture merveilleuse », *Études françaises*, vol. 37, n°2, p. 159-179.
[109] Patrick Chamoiseau, *Chronique des sept misères*, *op. cit.*, p. 74.
[110] Patrick Chamoiseau, *Texaco*, *op. cit.*, p. 494.

> ses rêves l'avaient presque initié à l'énigme de la matière et de l'antimatière, socle toujours inconcevable de l'univers connu. »[111]

Le marqueur de paroles qui tente de transcrire la narration très particulière de Balthazar (à travers des gestes et des mouvements du corps) évoque « les proliférations de son esprit » (p. 207), « des voltiges de sensations drainées les unes dedans les autres par des échos sans fin » (p. 207). Dans *Solibo Magnifique*, Solibo est sacré « maître de la parole » à cause de la démesure de sa parole :

> « Il parlait, voilà. Sur le marché aux poissons où il connaissait tout le monde, il parlait à chaque pas, il parlait à chacun, à chaque panier et sur chaque poisson. S'il y rencontrait une commère folle à la langue, disponible et utile, manman ! quelle rafale de blabla… »[112]

Le marqueur de paroles lui-même prétend qu'il « aurai[t] voulu pour lui d'une parole à sa mesure : inscrite dans une vie simple et plus haute que toute vie. »[113] Mais la parole de Solibo est impossible à enfermer dans l'espace de l'écriture ; même les « dits de Solibo » livrés en annexe ne sont qu'une « version réduite, organisée, *écrite*, sorte d'ersatz de ce qu'avait été le Maître cette nuit-là »[114]. Dans *Écrire en pays dominé* l'auteur explique ce qui lui plaît particulièrement dans la parole des conteurs :

> « (J'aime ça, oui : les accumulations enfilées du Conteur. […] L'accumulation remplit l'espace que le Conteur se doit d'occuper seul, elle comble fissures fractures et peuple la nuit des alentours. On est soudain saisi dans un monde compacté que la merveille aère d'une zébrure de comète. Dans l'Écrire, je m'y intéresse (c'est peu) pour de brusques accélérations, ou pour raidir une touffeur asphyxiante, et surtout pour nommer sans nommer. La merveille, quant à elle, se dérobe encore…) »[115]

Les « Dits de Solibo » sont une de ces « brusques accélérations ». Le texte est par ailleurs intéressant en ce qu'il condense certains des effets de style que l'on retrouve dans toute l'œuvre et qui relèvent bien de cette esthétique de la démesure. La ponctuation est presque absente, la parole s'apparentant à une logorrhée ou un délire verbal ; les répétitions et les assonances abondent et assurent au texte sa cohésion ; les mêmes images sont reprises et amplifiées :

> « il y a des pays comme ça où la mer est par-devant la mer est par-derrière la mer est à tribord et à bâbord et que le plus grand chemin de la mer qui n'a pas de chemin même pour un canot même pour deux canots, même pour dix-sept mille canots parce que s'il y avait un chemin même un petit bout de chemin je l'aurais déjà piétonné pour moi-même

[111] Patrick Chamoiseau, *Biblique des derniers gestes*, *op. cit.*, p. 55.
[112] Patrick Chamoiseau, *Solibo Magnifique*, *op. cit.*, p. 26-27.
[113] *Ibid.*, p. 27.
[114] *Ibid.*, p. 226. En italiques dans le texte.
[115] Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, *op. cit.*, p. 174.

> Solibo qui vous parle là comme ça aussi mal debout sur cette terre que sur une vague deux vagues trois vagues et cætera de vagues et mille fois plus si vous voulez »[116]

On retrouve des passages de ce genre lorsque la parole est laissée à des personnages aux marges de la folie. Ainsi, lorsque Marie-Sophie perd la raison lors de son enfermement chez le sieur Alcibiade, sa parole se dérègle :

> « je pleure sur cette feuille grasse appliquée dans un livre et qui pousse ses racines-cheveux-blancs, sur ce dimanche après-midi en promenade dans l'Allée des Soupirs sous l'œil pas content des békés dérangés, sur les touloulous de la cathédrale personnes à flafla et à robes attachées, sur la dame Édamise qui délaisse ses anneaux pour une chaîne forçat sa paillasse pour un matelas son madras pour un foulard de soi son banc pour une berceuse sur la dame Édamise avec son officier qui l'installe dans l'En-ville sur le quatorze juillet et sur le onze novembre où les canons musiquent et les fusils font clarinette, […] »[117]

La phrase entière s'étire sur deux pages.[118] De manière générale, la parole devenue folle peut contenir des vérités, mais parce qu'elle est désarticulée, elle demeure insensée[119] et il lui faudra s'incarner dans l'écriture pour se sauver. S'ils portent la marque d'une certaine fascination pour la parole des fous, des driveurs ou des conteurs, les textes de Chamoiseau dans leur ensemble atteignent rarement à de tels excès, mais l'on retrouve dans toute la prose de l'auteur martiniquais un goût marqué pour les jeux sur les assonances et les répétitions – une certaine prédominance de la musicalité – et ce que l'on pourrait qualifier de jouissance du style[120] : un sens de l'hyperbole et de l'exagération. Dans *Texac*o, Ti-Cirique rédige deux mille sept cents demandes d'emploi pour Sonore.[121] Dans *Biblique des derniers gestes*, Balthazar est né il y a quinze milliards d'années et a vécu sept cent vingt-sept amours. Dans *Chronique des sept misères*, Pipi devient roi du marché lorsqu'il réussit l'exploit d'être le premier à traverser la ville pour obtenir la gloire de transporter une igname de cent vingt-sept kilos cinq cents. Les exagérations sont également visibles dans la métamorphose de personnages ou d'événements relativement mineurs en figures grandioses. Ainsi, dans *Texaco*, l'urbaniste est surnommé le Christ et comparé à « l'un des cavaliers de notre

[116] Patrick Chamoiseau, *Solibo Magnifique*, *op. cit.*, p. 233-234.
[117] Patrick Chamoiseau, *Texaco*, *op. cit.*, p. 334.
[118] Pour un autre exemple de délire verbal, voir le délire de Gibreel in Salman Rushdie, *The Satanic Verses*, *op. cit.*, p. 544-545. *Les versets sataniques*, p. 582-583.
[119] Il ne faudrait pas la confondre avec la parole du conteur, qui si elle aussi peut sembler proche du délire verbal est en fait un art d'une grande maîtrise.
[120] Ce que François Lagarde appelle « la merveille » in « Chamoiseau : l'écriture merveilleuse », art. cit., p. 159-179.
[121] Patrick Chamoiseau, *Texaco*, *op. cit.*, p. 27.

apocalypse, l'ange destructeur de la mairie moderniste ».[122] Dans *L'esclave vieil homme et le molosse*, le chien du maître est « un monstre », son corps est « massif comme un morceau de souffre, ses muscles noués comme des bouillons de lave, sa gueule sans baptême, le regard sans vision »,[123] il n'aboie pas, mais se « débond[e] en enragée terrible, baveuse avec le poil catastrophé telle une crinière de lion », sa fureur est « plus opaque et dense qu'un cœur de bois-bombe brûlé sept fois et rebrûlé autant » .[124] Le sujet de *Biblique des derniers gestes* est bien le récit de la démesure biblique de derniers gestes de Balthazar.[125]

Des procédés tels que listes et énumérations renforcent le caractère excessif des textes :

> « Voilà les Acajous, blindés d'écorce grisâtre, leur poudre a souvent refermé mes blessures, voilà leurs fleurs ligneuses où des perroquets bectent le goût d'ail de leurs chairs. Voilà les lauriers-roses, longues feuillées inquiètes, […]. Voilà les Courbarils au cœur rougi-massif […]. Oh, les Gaïacs plus raides que roche […]. Mahoganis-ti-feuilles, Mahoghanis-gwan-feuilles, oui c'est vous-mêmes. Ho, Acomas fleurs jaunes, filtreurs du souffle amer qui est éternité. Voilà les Carapates […]. Voilà les filaos décourageurs des haches et les Pieds-fromagers […] Voilà Mahots-cochon, et les Pieds-bois-marbri infirmiers des amours, voilà les Mauricifs que détruisent les tanneurs, et les mornes Sabliers comptables d'ombre sans feuilles où les fruits explosent, voilà les Balatas, et les Gommiers immenses […], voilà les Calebassiers et les Bois-flots, et les touffes-Bambous »[126]

L'écriture de Chamoiseau tente de récapituler le monde, tout en acceptant que celui-ci dépasse toute possibilité de récapitulation. Elle s'inscrit elle aussi dans cette « démesure de la démesure » dont parle Édouard Glissant.

Pour Ben Okri, l'artiste est un démiurge capable, face au chaos du monde, de redonner un ordre, de se faire voyant pour indiquer aux hommes une voie nouvelle. Dans *A Way of Being Free*, il affirme : « Le véritable conteur souffre le chaos et la folie, le cauchemar – dissipe tout, voit clairement, et vous guide avec assurance à travers la fragmentation et le monde qui change. »[127] Parce que l'écrivain est chargé d'une si haute mission, il ne saurait parler au nom d'un groupe spécifique et doit au contraire aspirer à l'universel. D'où sans doute la méfiance de l'auteur pour les références géographiques trop précises ou pour les

---

[122] *Ibid.*, p. 39.
[123] Patrick Chamoiseau, *L'esclave vieil homme et le molosse*, *op. cit.*, p. 40.
[124] *Ibid.*, p. 38.
[125] Le récit s'achève sur cette phrase : « ces déplacements empreints de majesté gravaient dans nos mémoires, comme pour l'ouvrir et l'achever, la démesure biblique de ses derniers gestes. » (*Biblique des derniers gestes*, *op. cit.*, p. 852.)
[126] Patrick Chamoiseau, *L'esclave vieil homme et le molosse*, *op. cit.*, p. 90-91.
[127] Ben Okri, *A Way of Being Free*, *op. cit*., p. 123 : « The true storyteller suffers the chaos and the madness, the nightmare – resolves it all, sees clearly, and guides you surely through the fragmentation and the shifting world. » Ma traduction.

identités trop spécifiques. L'ambition n'est pas de dire l'Africain et l'Afrique, mais bien l'Homme et le Monde. Si le détour par l'Afrique peut sembler nécessaire, ce n'est que dans la mesure où l'auteur pense que cette dernière possède des valeurs ou des connaissances qui doivent enrichir et compléter celles que possède l'Occident. Dans *Astonishing the Gods*, l'auteur renonce à toute référence explicite à l'Afrique pour faire de son héros un personnage allégorique de toute quête identitaire. Toutefois, si l'on y prête attention, on s'aperçoit que plusieurs indices peuvent suggérer que le modèle de ce héros est bien un Africain. En effet, le personnage appartient à un peuple de l'oralité qui pendant longtemps a vécu « sans contradiction sous le soleil des époques non écrites »[128] avant que l'école ne lui fasse découvrir son « invisibilité » et constater l'absence de toute référence à son peuple dans les livres d'Histoire. Au terme de son parcours, il parvient à cet état supérieur d'invisibilité, parce qu'il est né invisible : « Tu étais né invisible. Pour que quelqu'un arrive ici, il doit d'une façon ou d'une autre, connaître ta condition. Il n'y a pas d'autre façon. »[129]

Comme chez Glissant, Chamoiseau ou Rushdie, l'individu postcolonial (en l'occurrence africain) aurait de par sa condition une capacité accrue à incarner l'homme nouveau. Son expérience du déchirement identitaire et de la perte lui permettrait d'accéder plus directement à une compréhension des mutations les plus récentes, son expérience d'une certaine forme d'invisibilité le rendrait plus sensible à l'au-delà du visible. Selon Okri, en effet, la réalité est plus vaste qu'on ne le suppose habituellement et ses œuvres, si différentes entre elles soient-elles, tentent de le prouver. Dans la trilogie d'Azaro, le monde est constitué par la cohabitation et l'interaction de plusieurs « strates » de réalité. Il y a un monde visible – celui des hommes –, un monde invisible – celui des esprits –, mais tous deux sont également susceptibles de se démultiplier, de produire des niveaux de réalité parallèles. De par sa longueur, mais surtout de par la prolifération de récits et d'images qu'elle contient, la trilogie semble vouloir mimer cette profusion/confusion du monde. *The Famished Road* s'ouvre d'ailleurs sur des lignes qui évoquent la Genèse. Au cours des trois romans, même si l'intrigue se déroule en Afrique (probablement au Nigéria), plusieurs épisodes rappellent que le propos dépasse largement le continent. Les *abiku* et les esprits, loin d'être une

[128] Ben Okri, *Étonner les dieux*, *op. cit*., p. 9. *Astonishing the Gods*, *op. cit*., p. 3 : « without contradiction in the sunlight of the unwritten ages ».
[129] *Ibid.*, p. 192. *AG*, p. 157 : « You were born invisible. For anyone to get here they must, one way or another, come through your condition. There is no other way. »

spécificité africaine, sont présentés comme des figures atemporelles et universelles. Dans *The Famished Road*, Ade annonce ainsi que les ancêtres et les esprits vont bientôt se réunir pour « discuter de l'avenir du monde »[130] et fait plusieurs prophéties qui concernent l'humanité entière. Désespéré de trouver une solution au chaos dans lequel lui, sa famille et son peuple se débattent, le père d'Azaro, effectue en rêve un périple à travers « les planètes qui rétablissent les équilibres de la terre », son esprit en quête de justice, d'une vie meilleure et d'une révolution authentique « ne cess[e] de sillonner d'autres mondes ».[131] Dans *Songs of Enchantment*, il a une révélation qui lui fait proclamer la nécessité de rêver le monde à nouveau (« *redream the world* »). Dans *Infinite Riches*, Azaro est témoin des métamorphoses et des démultiplications du monde provoquées par des visions concurrentes :

> « Alors il me vint à l'esprit que dans d'autres univers, de nouveaux mondes étaient en train d'être rêvés, étaient en train de naître. Des choses nouvelles émergeaient de la turbulence des peuples parlant le seul langage à être compris – le langage de la violence. Dans d'autres sphères, de nouvelles réalités prenaient corps. Dans quelle sphère est-ce que je me trouvais? Il semblait que je demeurais dans plusieurs d'entre elles en même temps. Les différentes sphères semblaient toutes superposées, existant concurremment dans le même espace. Tout cela me perturbait. »[132]

C'est par l'imagination et la création artistique qu'il faudra contre-attaquer. Une injonction qui fait d'ailleurs écho à l'épiphanie vécue par Omovo dans *Dangerous Love* : « *recommence le voyage à partir des légendes de la création – regarde à nouveau chaque chose – regarde encore – sois vigilant – comprends lentement les choses – digère entièrement – agis rapidement – rêve à nouveau le monde* »[133] L'artiste est celui qui est capable de recréer le monde. Alors que le monde est un chaos informe, l'artiste lui redonne une cohérence, lui confère une certaine mesure. Dans *Dangerous Love*, l'évolution artistique d'Omovo est sous-tendue par cette question : « La vie n'a ni motif ni fil. Est-il vain de tenter de tisser

---

[130] Ben Okri, *La route de la faim*, *op. cit.*, p. 610. *The Famished Road*, *op. cit.*, p. 478 : « to discuss the future of the world ».

[131] *Ibid.*, p. 631. *FR*, p. 493-494 : « the spheres that restored the balance of the earth », « he kept ranging farther out into other worlds ».

[132] Ben Okri, *Infinite Riches*, *op. cit.*, p. 294 : « Then it occured to me that in other realms, new worlds were being dreamt up, were being born. New things were emerging from the turbulence of people speaking the only language that is understood – the language of violence. On other spheres new realities were coming into being. On which sphere was I? It seemed I dwelt in several of them at once. The different spheres seemed all superimposed, existing concurrently within the same space. All this confused me. » Ma traduction.

[133] Ben Okri, *Un amour dangereux*, *op. cit.*, p. 476. *Dangerous Love*, *op. cit.*, p. 363 : « *begin again the journey from the legends of creation – look again at everything – keep looking – be vigilant – understand things slowly – digest thoroughly – act swiftly – re-dream the world* ». En italiques dans le texte.

quelque chose dans ce labyrinthe ? »[134] À la suite d'un certain nombre d'épreuves et de révélations qui lui font notamment ressentir de plus en plus vivement la nécessité d'aller au-delà du visible pour découvrir un sens caché au chaos, le jeune artiste acquiert la certitude de la validité de sa mission. C'est parce que la réalité est beaucoup plus vaste encore que ne le laissent supposer les apparences, que l'artiste doit être un démiurge. Il doit être celui qui peut voir au-delà du visible, celui qui sait donner une mesure à ce qui n'en a pas.

Mais au-delà de ces réflexions métafictionnelles sur le rôle de l'artiste, comment l'écriture de Ben Okri prend-t-elle en charge cette mission ? La première remarque à faire est que l'auteur, contrairement à beaucoup d'autres, cherche à développer une langue aussi simple et limpide que possible. Ce n'est donc pas au niveau des néologismes ou des jeux de mots que l'on peut voir à l'œuvre la démesure de l'écriture. En effet, pour l'auteur, les choses les plus profondes ou les plus extrêmes outrepassent le pouvoir des mots : « Les choses qu'il vit excédaient les mots pour les dire. »[135] En revanche, si les mots employés restent en apparence très simples, l'auteur tente de les ouvrir à des significations plus vastes. Pour cela il recourt à plusieurs procédés. Il n'hésite pas ainsi à répéter très fréquemment à des intervalles très rapprochés les mêmes mots ou les mêmes expressions, modifiant toutefois leur contexte et par conséquent leurs connotations. Ainsi le trope de la « route » se charge-t-il de nombreuses allusions et de nombreuses significations.[136] Tout mot, toute image appelle une prolifération de significations. En dehors de l'exemple emblématique et central de la route, on peut aussi évoquer celui du masque qui peut tour à tour renvoyer aux illusions, aux mensonges, mais aussi à la possibilité de découvrir d'autres niveaux de réalité. Associé à la figure de carnaval, il semble fondamentalement négatif, symbole d'une tradition corrompue, tandis que le masque trouvé par Azaro dans la forêt permet d'accéder à un niveau de vision supérieur. Les termes renvoyant à la cécité sont également susceptibles de renvoyer à des significations variées. L'aveuglement est à la fois un handicap, un manque et une étape nécessaire vers une vision plus large. De même que le vieil aveugle est d'abord un personnage négatif avant de devenir positif, la perte de la vue ou le fait d'avoir une mauvaise vision peuvent être un symbole négatif ou positif (ainsi le père d'Azaro perd la vue

[134] *Ibid.*, p. 96. *DL*, p. 70 : « Life has no pattern and no threads. Is it futile trying to weave something through this maze? »
[135] Ben Okri, *Infinite Riches*, *op. cit.*, p. 59 : « The things he saw were too much for the words with which to say them. » Ma traduction.
[136] Voir Mariaconcetta Costantini, *Behind the Mask*, *op. cit.*, p. 167-172.

pour réapprendre à voir mieux). Le fait de voir peut signifier différentes choses et il y a une vue qui permet de voir et une autre qui aveugle. Oxymores et paradoxes abondent. Ainsi dans *Infinite Riches*, Azaro pénètre-t-il dans un lieu où évoluent des ombres, chacune habitée d'un soleil. C'est un lieu sans obscurité (« Il n'y avait pas d'obscurité non plus »[137]) qui aveugle Azaro (« tout m'éblouissait »), mais pour lui donner accès à une autre façon de voir : « Je ne voyais pas avec mes yeux mais avec tout mon corps. C'était comme si j'avais été recouvert d'yeux, des yeux posés sur moi comme des papillons. »[138]

La langue d'Okri, d'apparence si limpide, est en fait pleine d'énigmes. Quant aux histoires que racontent les personnages, elles ne servent jamais à expliquer un phénomène ou à élucider quelque chose, mais semblent au contraire avoir vocation à refléter les mystères et l'opacité du monde.[139]

Le monde ne peut pas être décrit avec des mots, mais avec des histoires, parce qu'il est lui-même constitué de multiples histoires. Le vent est porteur d'histoires :

> « J'écoutais en silence les histoires que le vent racontait. Des histoires racontées depuis des angles bizarres, dont la logique requérait de la sérénité et un cœur ouvert pour être comprise. Des histoires au sujet des multiples vies invisibles qui continuaient à vivre leurs passions dans les espaces que nous occupions. Le vent racontait plusieurs histoires en même temps, entrelaçant les fils parallèles comme de multiples voix chantant différentes chansons en harmonie. »[140]

Les arbres également : « Chaque humeur est une histoire, et chaque histoire devient une humeur. Dans la forêt, le vent était plein d'humeurs. Je suivis papa à travers l'humeur d'arbres sur le point de mourir. »[141] De même que les humains :

---

[137] Ben Okri, *Infinite Riches*, *op. cit.*, p. 305 : « There was no darkness either » Ma traduction.
[138] *Ibid.*, p. 306 : « everything blinded me » ; « I saw not with my eyes, but with my whole body. I seemed to be covered in eyes, to be as full of eyes as I had been covered in butterflies. » Ma traduction.
[139] Ainsi, dans *The Famished Road*, lorsque la mère d'Azaro propose à son fils de lui raconter l'histoire de l'estomac, elle lui en raconte en fait une autre, celle d'un grand sorcier qui voulait rendre visite aux esprits au pays des hommes blancs. Pour cela, il devait d'abord accomplir quelque chose de grand et il vola donc vers la lune puis vers de nombreuses autres planètes. Il se rendit ensuite au pays des hommes blancs où on lui demanda avant de l'accepter ce qu'il avait mangé avant de venir. Il répondit alors « un grillon ». Cette histoire qui ne correspond pas à celle annoncée ne semble pas illustrer une quelconque leçon ou expliquer un phénomène particulier. Voir *The Famished Road*, *op. cit.*, p. 80.
[140] Ben Okri, *Infinite Riches*, *op. cit.*, p. 149 : « I listened in silence to the stories the wind told. Stories told at odd angles, whose logic required serenity and an open heart to understand. Stories about the many invisible lives who were still living out their passions in the spaces we occupied. The wind told several stories at once, interweaving all the simultaneous strands like many voices singing different songs in harmony. » Ma traduction.
[141] *Ibid.*, p. 153 : « Every mood is a story, and every story becomes a mood. In the forest, the wind was full of moods. I followed dad through the mood of trees about to die. » Ma traduction.

« sa présence était une humeur de mille histoire »[142]. En outre, le monde lui-même n'est pas un : « J'ai entendu dire qu'il y a deux mondes d'ombres pour chaque réalité. J'ai aussi entendu dire que chaque possibilité est une réalité existant parallèlement au réel. »[143] Plus loin, Azaro raconte une étrange aventure au cours de laquelle « il [lui] vint à l'esprit que dans d'autres dimensions, de nouveaux mondes étaient en train d'être rêvés, en train d'être mis au monde. »[144] Seule l'évocation de cette multiplicité peut rendre justice aux choses. Et cette évocation ne se fait pas par amplification, mais plutôt par des effets d'étrangeté.

Bien loin de l'univers des romans de Ben Okri, on peut toutefois lire aussi dans les romans de Kourouma cette quête d'une adéquation entre démesure du monde et démesure de l'écriture. L'univers des romans de Kourouma est outré, délirant, comme si toutes règles, toutes limites avaient été abolies. Au niveau de l'intrigue, on constate que très souvent les épisodes se répètent en s'amplifiant. Ainsi, dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Koyaga fait preuve de ses pouvoirs de chasseur dès son plus jeune âge : bébé, il écrase par poignées des mouches tsé-tsé ; à quatre pattes, il tue des poussins ; à cinq ans, il s'en prend aux rats puis aux tourterelles ; à neuf ans il devient un véritable chasseur. Plus tard, il s'empare du pouvoir grâce à des meurtres dont la barbarie va *crescendo* : d'abord il tue ses victimes puis les émascule, puis il commence par les émasculer avant de les tuer, enfin il se contente de les émasculer en les laissant se vider de leur sang. Dans *Allah n'est pas obligé*, Birahima va de scène d'horreur en scène d'horreur, chaque nouvelle rencontre est prétexte à la découverte de nouvelles cruautés, de nouveaux actes de barbarie.

Il ne faut alors peut-être pas s'étonner de ce style si particulier qui a fait écrire à Makhily Gassama : « À la première lecture du roman d'Ahmadou Kourouma [*Les soleils des indépendances*], j'étais écœuré par les incorrections, les boursouflures grotesques et la sensualité débordante ou l'érotisme du style »[145]. Face aux outrances d'une telle époque, le danger est grand de rester sans voix. Kourouma, pour y parer, fait le choix d'une langue renouvelée, élargie. Au-delà de la relation entre deux langues concurrentes, le français et le malinké, c'est le rapport entre le dire et le monde qui est interrogé et exploré dans tous ses

[142] *Ibid.*, p. 161 : « her presence was a mood of a thousand stories. » Ma traduction.
[143] *Ibid.*, p. 222 : « I have heard it said that there are two shadow worlds to every reality. I have also heard it said that every possibility is a reality existing simultaneously with the real. » Ma traduction.
[144] *Ibid.*, p. 294 : « it occurred to me that in other realms, new worlds were being dreamt up, were being born. » Ma traduction.
[145] Makhily Gassama, *La langue d'Ahmadou Kourouma*, *op. cit.*, p. 17.

romans. Outre la fameuse « malinkisation » du français[146], L'auteur n'hésite pas à créer de nombreux néologismes. On peut ainsi citer : « bubulement », « déhonté », « automancie », « autoprospérer », « biguiner », « cafédomancie », « cristallomancie », « déshonnête », « griotter », « inhumainement », « masculinités », « saluades », etc. Les répétitions (parfois sous la forme de variations) sont également pléthore. Elles peuvent concerner un seul mot qu'elles mettent ainsi en valeur : « Nous dirons la vérité. La vérité sur votre dictature. La vérité sur vos parents, vos collaborateurs. Toute la vérité sur vos saloperies, vos conneries »[147] Très souvent, l'auteur redouble un terme d'un mot de sens très proche : « face à de l'insolite, de l'inattendu »[148]. Parfois il reprend le même terme, mais en l'intensifiant : « Ils se trouvent face aux hommes nus. Des hommes totalement nus. »[149]. Il n'est pas rare non plus qu'une vérité énoncée soit renforcée par la citation de plusieurs proverbes l'illustrant :

> « C'était une transgression. Transgression pernicieuse pour la communauté des hommes nus parce qu'elle était perpétrée par le plus prestigieux champion de lutte du pays. […] Le feu de brousse qui s'allume aux lisières de la savane se circonscrit, celui qui prend au milieu de la brousse ne peut être éteint. On peut survivre à la balle qui vous pénètre dans les pieds, jamais à celle qui vous frappe dans le cœur. »[150]

Makhily Gassama note l'« usage abondant, mais jamais fastidieux, des métaphores filées »[151] qui permettent de faire comprendre un néologisme en le faisant précéder de termes relevant d'un même champ sémantique. Il cite dans *Les soleils des indépendances* l'exemple suivant : « Un carnage, une ripaille aussi viandée bouleversa toute la province »,[152] le néologisme « viandée » étant éclairci par le sens des termes « carnage » et « ripaille », mais aussi par l'allusion aux « vautours » et aux « hyènes » faite dans les pages précédentes.

Un procédé également fréquent est celui qui consiste à reprendre dans une phrase un terme ou une expression employé dans la précédente, le paragraphe se construisant par échos et développements d'images :

> « Les paléos, les montagnards, sont des hommes à part. Chez tout autre peuple que les paléos, après l'annonce de tant de décès, les bureaux de recrutement auraient été désertés, il n'y aurait plus eu de volontaires. C'est l'inverse qu'on constata. Malgré

[146] Voir partie 1.1.1. du chapitre 8, « Kourouma traduit-il vraiment le malinké en français ? », p. 678-685.
[147] Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, *op. cit*., p. 10.
[148] *Ibid.*, p. 11.
[149] *Ibid.*, p. 12.
[150] *Ibid.*, p. 15.
[151] Makhily Gassama, *La langue d'Ahmadou Kourouma*, *op. cit*., p. 44.
[152] Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, *op. cit*., p. 139.

> l'annonce de nombreux décès paléos les volontaires affluèrent dans les bureaux de recrutement. Dans les centres de recrutement, ces volontaires se déclarèrent toujours impatients d'aller à la guerre, toujours impatients d'aller revêtir la flanelle et le chéchia rouges qu'exigent les femmes paléos pour demeurer fidèles à leurs époux. »[153]

Dans la première phrase, bien que le lecteur sache déjà que les paléos sont des montagnards,[154] l'information est précisée une fois de plus. Dans la deuxième phrase, le *sora* réemploie le terme paléo qui n'était pas nécessaire à la compréhension (« chez tout autre peuple » aurait suffi) ; par ailleurs il estime nécessaire de renforcer « les bureaux de recrutement auraient été désertés » par « il n'y aurait plus eu de volontaires », phrase qui peut être considérée comme plus ou moins synonyme de la première dans ce contexte. La troisième phrase pourrait être une conclusion suffisante, mais elle est aussitôt expliquée et détaillée dans les suivantes. La quatrième phrase reprend presque intégralement les termes de la seconde pour la renverser. La cinquième commence par « dans les centres de recrutement », quand la quatrième s'achevait sur « dans les bureaux de recrutement ». Enfin « toujours impatients » est repris deux fois. On le voit, l'usage des anaphores est très réduit, l'auteur préférant recourir à des répétitions systématiques. On retrouve le même type de procédés dans *Allah n'est pas obligé*. Même la fiction d'oralité – qui joue sans doute un rôle – ne saurait justifier à elle seule de telles insistances et l'on peut suggérer qu'il s'agit aussi d'une façon de mettre en avant la langue, de provoquer le lecteur en optant pour une langue excessive, redondante à la mesure des réalités extrêmes qu'elle cherche à décrire.

2.3. Arundhati Roy : dans l'infiniment petit, voir l'infiniment grand

Le roman d'Arundhati Roy, *The God of Small Things*, annonce certes avoir pour objet les petits riens, mais les aborde par la démesure. Pour Guillaume Cingal, le roman peut d'ailleurs être lu « comme un récit hyperbolique »[155]. Tout d'abord, la plupart des personnages sont à la limite du caricatural. Au niveau du langage, de nombreuses formes de surenchère contribuent à une impression de

[153] Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, *op. cit*., p. 35.
[154] *Ibid.*, p. 12-13.
[155] Guillaume Cingal, « Excess in *The God of Small Things* » in Carole et Jean-Pierre Durix (dir.), *Reading Arundhati Roy's The God of Small Things*, *op. cit*., p. 91 : « as a hyperbolic narrative ». Ma traduction.

surcharge du style. On relève des répétitions et des jeux d'échos, parfois condensés comme dans l'exemple suivant :

> « C'est sans hésitation aucune que Vellya Paapen avait assuré aux jumeaux que les chats noirs n'existaient pas. Il avait dit qu'il y avait seulement dans l'univers des trous noirs en forme de chat. Il y avait tellement de taches sur la route. Des taches à forme humaine, des Miss Mitten écrasées, dans l'univers. Des taches en forme de grenouille écrasée. Des corbeaux écrasés pour avoir voulu goûter aux taches en forme de grenouille. Des chiens écrasés pour avoir voulu goûter aux taches en forme de corbeau. »[156]

Parfois ces échos sont repris tout au long du roman, comme l'allusion à l'odeur des roses fanées portée par le vent, la mention des Lois sur l'Amour ou l'image du papillon posant ses pattes velues sur le cœur de Rahel. Certaines métonymies servant à désigner les personnages reviennent également très fréquemment (le vava de Rahel ou les bottes à bout pointu d'Estha). Les répétitions peuvent aussi être sonores : allitérations[157], anaphores[158], paronomases[159]. Il est également très fréquent que des mots ou des expressions soient repris dans un même passage.[160] Mais le rythme n'est pas le seul élément à être marqué par les exagérations, le sens en est lui aussi affecté. Les hyperboles en effet sont nombreuses. Baby Kochamma affirme ainsi qu'Estha est « propre sur lui, et même plus que propre »[161] ; les jambes de Baby Kochamma éveillent à l'esprit de Rahel

---

[156] Arundhati Roy, *Le dieu des petits riens*, *op. cit*., p. 121. *The God of Small Things*, *op. cit*., p. 82 : « With the certitude of a true believer, Vellya Paapen had assured the twins that there was no such thing in the world as a black cat. He said that there were only black cat-shaped holes in the Universe. There were so many stains on the road. Squashed Miss Mitten-shaped stains in the Universe. Squashed frog-shaped stains in the Universe. Squashed crows that had tried to eat the squashed frog-shaped stains in the Universe. Squashed dogs that ate the squashed crow-shaped stains in the Universe. » On note que la traduction française atténue ces effets, non seulement dans ce passage, mais aussi dans l'ensemble du roman.

[157] Par exemple : « The sad singing started again and they sang the same sad verse twice » ; « the yellow wasp wasping against the windowpane » ; « Two men in ballooning skirts and balding velvet blouses, vaulting over littered moons and mounds of dung, circling around the bulk of a sleeping elephant. » *Ibid.*, p. 6, 201 et 235.

[158] Arundhati Roy, *Le dieu des petits riens*, *op. cit*., p. 261-262. *The God of Small Things*, *op. cit*., p. 193-194 : « Past glass casks of vinegar with corks. / Past shelves of pectin and preservatives. Past trays of bitter gourd, with knives and coloured finger-guards. / Past gunny bags bulging with garlic and small onions. Past mounds of fresh green peppercorns. / Past a heap of banana peels on the floor (preserved for the pigs' dinner). / Past the label cupboard full of labels. / Past the glue. / Past the glue brush. Past an iron tub of empty bottles floating in soapbubbled water. / Past the lemon squash. » L'anaphore avec « past » est par ailleurs utilisée dans d'autres passages du roman. Dans la traduction du passage cité ci-dessus, l'anaphore est supprimée : « Devant les barils de vinaigre avec leurs bouchons. / Les rayons de pectine et de conservateurs. Les plateaux couverts de gourdes amères, de couteaux et de protège-doigts colorés. […] Le jus de citron »

[159] Par exemple : « Elvis the Pelvis » ; « satin-lined. Brass-handle shined » ; « a handle in his hand » ; « hairy fairies » ; « Sealed. Healed ». *Ibid.*, p. 102, 4, 302, et 306 pour les deux derniers exemples.

[160] Par exemple : « They hovered like storm clouds over the Basin City. But the basin men and basin women went about their usual basin business. Basin cars and basin buses, still whizzed around. Basin life went on. » *Ibid.*, p. 108.

[161] *Ibid.*, p. 131. *GST*, p. 90 : « very overclean ».

une phrase tirée d'un livre d'Histoire : « *L'empereur Babur avait un teint crayeux et des piliers en guise de jambes*. »[162] ; lorsqu'Estha se rend seul aux toilettes, il estime que « Pisser dans la cuvette c'était s'avouer Vaincu. »[163] On note également l'emploi fréquent de majuscules qui gonflent l'importance de certains mots (souvent avec une intention parodique).[164] Dans *The God of Small Things*, la dramatisation et l'amplification ont pour fonction de rappeler que les déchirements de ceux qui grandissent sous le signe de Petit Dieu ne sont pas moins tragiques et douloureux que les autres. Son écriture tente de rendre aux « petits » le droit à la démesure normalement réservée à Grand Dieu.[165] Alors que dans *Midnight's Children* Saleem tente de faire entrer toute l'Inde dans ses conserves, alors que Rushdie rêve de condenser le monde dans un roman, Arundhati Roy part d'une logique autre, plus proche de celle des fractales, en se concentrant sur un microcosme qu'elle élève à l'ampleur de tout un univers, en faisant sortir la langue de ses gonds. Les personnages de jumeaux, doublement « petits » (par leur âge, mais aussi par leur statut), ont bien conscience que les folies et les violences de la vie ne peuvent s'exprimer que par une langue également capable de folies et de violences. Ne comprenant pas toujours ce que les adultes mettent derrière les mots qu'ils emploient (ou n'étant pas satisfaits de ce qu'ils en comprennent), ils les chargent eux-mêmes de signification et de force. Les mots ne sont jamais neutres et ils deviennent facilement de véritables petits monstres inquiétants. Ainsi lorsqu'Ammu envoie Rahel faire une sieste, *nap* devient dans l'esprit de la fillette une *Gnap* « qui, énorme et mauvaise, menace son horizon »[166]. Dans la voiture

[162] *Ibid.*, p. 137-138. *GST*, p. 95 : « *The Emperor Babur had a wheatish complexion and pillar-like thights* ». En italiques dans le texte.
[163] *Ibid.*, p. 139. *GST*, p. 96 : « to piss in the pot would be Defeat ».
[164] *Ibid.*, p. 32 : « Conséquences Inévitables d'une Politique Nécessaire ». *GST*, p. 14 : « Inevitable Consequence of Necessary Politics ». *Ibid.*, p. 141 : « Choses qu'Elle Faisait pour les Autres, et des Choses que les Autres Ne Faisaient Pas pour Elle ». *GST*, p. 98 : « Things She'd Done For People, and Things People Hadn't Done For Her ». Le procédé est déjà utilisé dans les lettres indiennes par G.V. Desani (*All about H. Hatter*) ou Salman Rushdie.
[165] *Ibid.*, p. 39 : « on ne s'en va pas immoler impunément ses déchirements personnels sur l'autel des déchirements publics démesurés, violents, déchaînés, irrésistibles, ridicules, déments d'un pays tout entier. Qu'alors Grand Dieu se met à hurler comme le vent du désert, exigeant son tribut. Et qu'alors Petit Dieu (bien à l'abri et bien au chaud, intime et circonscrit) ressort cicatrisé du sanctuaire, riant timidement de sa propre témérité. Convaincu de son insignifiance, mais désormais insensible, il s'endurcit et devient véritablement indifférent. » *GST*, p. 19 : « something happened when personal turmoil dropped by at the wayside shrine of the vast, violent, circling, driving, ridiculous, insane, unfeasible, public turmoil of a nation. That Big God howled like a hot wind, and demanded obeisance. Then Small God (cosy and contained, private and limited) came away cauterized, laughing numbly at his own temerity. Inured by the confirmation of his own inconsequence, he became resilient and truly indifferent. »
[166] *Ibid.*, p. 248. *GST*, p. 184 : « looming large and nasty on her horizon ». La version française fait disparaître la transformation du mot et se contente d'y mettre une majuscule : « une énorme Sieste pesant sur son horizon ».

qui les mène à l'aéroport pour chercher Sophie Mol, Rahel rêve sur le mot « coffre » :

> « Rahel adorait le mot 'coffre'. Bien plus joli en tout cas que 'courtaud'. Affreux, celui-là, comme mot. On aurait dit un nom de nain. *Courtaud, le nain bon teint* – gentil, petit-bourgeois, court sur pattes, bien pensant et bien coiffé avec sa raie sur le côté. »[167]

Estha, lisant une recette de confitures, fait du mot pectine qu'il ne connaît pas, une créature imaginaire : « Dans l'esprit d'Estha, Pectine était le cadet de trois frères armés de marteaux, Pectine, Hectine et Abednego. Il les imaginait en train de construire un bateau de bois dans la bruine et la semi-obscurité. »[168] Ces mots, libérés de leur définition, semblent pouvoir mener une vie propre. La langue ne décrit pas seulement le prosaïsme du réel, mais transporte avec elle bien d'autres significations.

2.4. Waberi et Condé : la fascination de la démesure

Alors que certains auteurs sont tentés de mimer dans leurs textes la démesure du monde, d'autres – peut-être d'autant plus conscients de son outrance – s'y refusent d'emblée. Toute idée de mesure est abandonnée au profit d'approches plus impressionnistes. Il ne s'agit pas forcément d'écritures « minimalistes », mais d'un refus de prétendre (ou même de tendre) à une quelconque totalité. Si Chamoiseau, Rushdie ou Kourouma sont conscients de ne pouvoir tout dire, d'être finalement dépassés par la démesure du monde, ils semblent cependant s'accorder avec Glissant qui affirme que « la démesure du monde est explorable par la démesure du texte »[169]. L'écriture ne saurait tout dominer, mais elle peut se faire à l'image de ce monde en perpétuel mouvement, en constante recréation. En revanche des auteurs tels Waberi ou Condé préfèrent saisir des instantanés, des impressions, du vaste flux de la vie que l'écriture ne saurait considérer dans son ensemble puisqu'elle y est immergée.

À cet égard, l'écriture d'Abdourahman Waberi est exemplaire, l'auteur renonçant d'emblée à céder aux fantasmes de totalité. Le monde est

[167] *Ibid.*, p. 74. *GST*, p. 46 : « Rahel thought that *boot* was a lovely word. A much better word at any rate, than *sturdy*. *Sturdy* was a terrible word. Like a dwarf's name. *Sturdy Koshy Oommen* – a pleasant, middle-class, God-fearing dwarf with low knees and a side parting. » En italiques dans le texte.
[168] *Ibid.*, p. 264. *GST*, p. 195 : « Estha always thought of Pectin as the youngest of three brothers with hammers, Pectin, Hectin and Abednego. He imagined them building a wooden ship in failing light and a drizzle. »
[169] Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*. *op. cit*., p. 162.

insaisissable, aussi bien parce qu'il est changeant et protéiforme qu'en raison de sa violence extrême. Plutôt que de tenter de l'enfermer dans l'écriture – même pour prouver la vanité de l'entreprise – l'auteur djiboutien préfère se concentrer sur le fugace, le discontinu, les fragments de la démesure du monde. Il affirme dans une interview :

> « j'évite soigneusement les longues élaborations, les grandes constructions à la André Brink. Cela ne m'intéresse pas de faire un gros roman de sept cents pages, avec des personnages solidement campés. Je suis surtout poète et nouvelliste. Je crois davantage dans la fulgurance et dans la concision ».[170]

Et en effet, *Balbala* et *Transit* sont loin d'atteindre les dimensions extrêmes de *Midnight's Children* ou de *Biblique des derniers gestes*. Si l'on peut parler d'une écriture de l'excès chez Waberi, c'est sur un autre plan. Les outrances wabériennes sont stylistiques : néologismes,[171] goût du mot rare ou précieux,[172] constructions syntaxiques soutenues ou vieillies.[173] Dans *Transit*, à travers le personnage de Bachir, d'autres procédés sont explorés : incorrections, hyperboles, paradoxes, etc. Les personnages sont généralement particulièrement bavards, soliloquant à l'envi sur leur pauvre destin, comme pris dans des visions hallucinées d'un monde qu'ils ne comprennent plus. La concision de Waberi n'est pas celle de l'auteur qui dissèque une situation de manière analytique, mais bien de celui qui, face au chaos, ne peut plus chercher le sens que dans la mise en relation d'images, de reflets arrachés au réel. Le monde est perçu comme dans un rêve :

> « Dans ses moments de conscience aiguë où la perception du réel bascule il ne sait trop où, Waïs prend refuge dans sa vie intérieure. […] Le reste du monde s'amuït. Dehors les moutons paissent leurs ombres. La Corne de l'Afrique tout entière lui rend alors visite. La Corne : une douleur commune dans un espace déshérité, des traditions guerrières toujours en vigueur, des conflits frontaliers, des belligérances civiles, des réfugiés par millions, l'ivresse tourbillonnante de l'Histoire, l'effroi dans l'échine et la déshérence au quotidien… La Corne : des bases militaires en croissance, des contreforts vides de vivres, des mythes ravageurs comme le Grande Ethiopie, des lâchetés diplomatiques, la ronde des malheurs, la terre qui se cabre et se convulse, le ciel qui boude et la mer qui pue… Entre temps la tête de Waïs tourbillonne et rejoint le vortex ambiant… La Corne : des mercenaires en faction, des légionnaires en mouvement, des indigènes en guenilles, des

[170] Abdourahman Waberi cité par Tirthankar Chanda, « Abdourahman Waberi, un livre poétique et sombre », *MFI Hebdo*, 1er février 2001. Consultable en ligne : http://www.abdourahmanwaberi.com/?page=critique&id_article=56 (dernière consultation : 25 janvier 2010).
[171] Par exemple : « parraci ou parraça » (*Transit*, *op. cit.*, p. 20) ; perplexé (*Ibid.*, p. 44).
[172] Par exemple : « uniment » (*Balbala*, *op. cit.*, p. 17) ; « piétaille » (*Ibid.*., p. 18) ; « étoile ignée » (*Ibid.*, p. 19) « souventes » (*Ibid.*., p. 28) ; « cinabre » (*Ibid.*, p. 46).
[173] Par exemple : « Qu'est le jeune-vieux poète devenu ? » (*Ibid.*, p. 32) ; « Je fais fi des menaces à moi adressées » (*Ibid.*, p. 35) ; « nos mères ont gardé souvenance des famines africaines » (*Ibid.*, p. 108).

> guérilleros en embuscade, des troupeaux en sursis, la terre en ébullition, la mort à huis clos comme à Baidhoba… »[174]

Le monde est réduit à un flot d'images, à des énumérations impossibles à conclure autrement que par des points de suspension. Les textes de Waberi tentent de rappeler l'impossibilité de dire la totalité. La démesure du monde est telle que l'on ne peut que se laisser subjuguer et, au mieux, tenter d'en capturer le rythme.[175]

Les romans de Maryse Condé ne ressemblent guère à ceux de Waberi et pourtant ils relèvent d'une approche comparable. Comme son homologue djiboutien, l'écrivaine guadeloupéenne demeure relativement modeste quant aux pouvoirs de l'artiste de concurrencer le monde. Dans *Histoire de la femme cannibale*, la peintre Rosélie refuse d'ailleurs de souscrire à aucune prescription concernant sa création. Elle ne cherche pas à dire le monde et peint pendant longtemps simplement poussée par un besoin impérieux (« Elle ignorait si sa création était valable. Comment en avoir la certitude ? Simplement, elle ne pouvait s'empêcher de peindre. »[176]) Finalement, alors qu'elle se décide à se concentrer sur son art, elle se met à peindre une toile très significative de son rapport à l'art :

> « S'emparant d'un crayon, sa main rapide, précise, dessina une paire d'yeux en son mitan. Les yeux qui l'avaient tellement impressionnée. Yeux mal éclos, yeux à moitié fendus, yeux comme entravés de chair où le feu des prunelles filtrait entre les paupières. Pour ces yeux-là, le monde alentour ne comptait pas. Seul importait ce qui bouillonnait à l'intérieur et dont nul n'avait conscience. La figure en entier serait construite à partir des yeux. »[177]

Ce qui compte ce n'est pas le monde alentour, mais ce que ce regard perçoit et exprime. Le titre de la toile *Femme cannibale* renvoie au titre du roman. Être une femme cannibale, c'est se nourrir de tout ce qui est possible, de tout ce qui est vécu pour s'en approprier les forces. L'artiste puise dans le monde les énergies nécessaires à sa création, mais il ne saurait prétendre tout dire ou tout montrer, sa valeur réside justement dans sa subjectivité. Dans *Traversée de la mangrove*, Francis Sancher explique à Vilma travailler à un roman qu'il compte intituler « Traversée de la mangrove ». La jeune femme réplique alors : « On ne traverse pas la mangrove. On s'empale sur les racines des palétuviers. On s'enterre et on

[174] Abdourahman Waberi, *Balbala*, *op. cit.*, p. 44-45.
[175] On pourrait sans doute considérer que les expérimentations des togolais Sami Tchak et Kossi Efoui s'inscrivent dans une même perspective.
[176] Maryse Condé, *Histoire de la femme cannibale*, *op. cit.*, p. 58.
[177] *Ibid.*, p. 317.

étouffe dans la boue saumâtre. »[178] Quand le monde proliférant de Chamoiseau appelle une écriture proliférante capable de le refléter (même si l'auteur reconnaît les limites de cette démarche), Maryse Condé choisit de mettre en valeur dans le paysage antillais un élément – également cher à Chamoiseau, mais que celui-ci valorise pour sa fertilité – dont les associations sont surtout négatives. Si le roman cherche à dire le monde dans toute sa complexité, il ne saurait être achevé. Francis Sancher en est d'ailleurs bien conscient puisqu'il affirme d'emblée : « je ne finirai jamais ce livre puisque […] j'en ai trouvé le titre : 'Traversée de la Mangrove' ».[179] En publiant son roman sous le titre *Traversée de la mangrove*, l'auteure joue avec ironie sur le paradoxe : le titre pourrait suggérer la réussite d'une action impossible, marquée par l'*hybris*, mais à la lecture du texte, il apparaît que rien n'est résolu. Alors que le roman se présente comme une sorte de roman policier, on n'apprend jamais ni qui était vraiment Francis Sancher, ni comment il est mort. Le mystère reste entier : le lecteur, au fil des souvenirs et des évocations des personnages, loin de progresser dans la mangrove du sens, n'a fait que s'enterrer et s'étouffer dans la boue saumâtre. Il n'est plus possible d'avoir une connaissance totale des choses, la métaphore spatiale n'est plus celle d'un territoire à conquérir ou à maîtriser, mais celle d'un endroit mystérieux et indomptable. Toutefois, cette prise de conscience n'a rien d'un constat pessimiste sur le monde. Le mystère est source d'interrogation et de remise en cause et par là de renouveau. Le personnage de Francis Sancher et son secret ne sont pas éclaircis, mais ils poussent la plupart des autres personnages à s'interroger sur eux-mêmes et sur le sens de leur vie. À partir des quelques éléments que chacun a découvert dans sa relation à l'étranger, c'est tout un monde nouveau qui peut être envisagé. Et dans plusieurs cas (environ pour la moitié des personnages), le mystère de la mangrove de Rivière au Sel ouvre sur les chemins du monde : « Partir. Respirer un air moins confiné. Il lui sembla soudain qu'il étouffait sous les grands arbres et il rêva d'une terre où l'œil ne se cognerait pas aux mornes, mais suivrait la courbe illimitée de l'horizon. »[180] Le personnage de Sancher peut lui-même être compris comme une incarnation de la démesure du monde. D'une part, par plusieurs indices, il est associé à la figure de Saint-John Perse[181], le poète

[178] Maryse Condé, *Traversée de la mangrove*, *op. cit.*, p. 192.
[179] *Ibid.*, p. 192.
[180] *Ibid.*, p. 239.
[181] Voir la partie 3. 2. du chapitre 7, « Négocier la place d'énonciation », p. 629-652.

dont Glissant affirme qu'il a voulu donner une « mesure de la démesure ».[182] D'autre part, il a parcouru la planète et a commis, semble-t-il, les actes les plus effroyables. Enfin et surtout, il est insaisissable, ambivalent et mystérieux. Il semble porter en lui le tumulte des passions les plus sordides comme les plus nobles. Comme la mangrove, il allie la mort et la fertilité, les ombres menaçantes et la douceur du réconfort. Il est un monde indéchiffrable, source potentielle de souffrances ou de libération.

Dans les romans de Condé, la démesure du monde, n'est pas à embrasser ou à posséder, mais elle doit être l'impulsion pour s'inventer soi-même, pour se définir. Les voyages des personnages servent rarement à connaître le monde (ainsi dans *En attendant le bonheur*, Véronica, en Afrique, ne veut rien savoir de la société dans laquelle elle vit), mais sont surtout prétextes à une quête de soi. Le monde n'est pas à mesurer, c'est lui qui donne la démesure de l'identité. Dans *Desirada*, Marie-Noëlle apprend qu'il n'existe jamais de vérité absolue. Toutes ses enquêtes et ses questions débouchent sur des réponses contradictoires et elle finit par conclure que l'identité n'est pas une question à laquelle il existe une réponse à trouver, mais seulement une réponse à inventer. La vie ne se constitue que de récits, que l'on perçoit par fragments parfois incohérents et c'est à partir de cette dé-mesure (cette impossible mesure) qu'il faudrait s'inventer une mesure. Or, il semble que la mesure que se choisissent les héros condéens soit souvent une démesure (excès). Marie-Noëlle se choisit l'identité la plus monstrueuse ; Célanire (*Célanire-cou-coupé*) se transforme en ogresse ambivalente ; Dieudonné (*La Belle Créole*) en assassin ; Rosélie (*Histoire de la femme cannibale*) revendique le statut de « femme-cannibale ».

Quelle que soit l'attitude adoptée face à elle, la démesure du monde est en tout cas le sujet incontournable de tous ces romans. Le fantasme d'une écriture capable de concurrencer ou de refléter cette démesure du monde se profile chez certains auteurs, tandis que d'autres, plus modestes, préfèrent envisager une écriture se contentant de signaler la démesure. Toutefois même ceux qui rêvent de rivaliser avec le monde semblent finalement admettre l'impossibilité d'y parvenir tout à fait. Pour tous, l'écriture se conçoit essentiellement comme un dialogue sans fin, le lieu d'une quête perpétuelle, d'un questionnement incessant.

[182] Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, *op. cit.*, p. 94.

> *« Tous nos livres, contes et programmes de télévision devraient s'achever non pas sur le mot FIN, mais sur un plus exact À SUIVRE. À suivre, mais pas nécessairement ici… »*[183]

3. L'entretien infini

Une poétique de l'hybridité implique le refus de la conclusion, de la clôture. Non seulement la clôture idéologique des romans à thèse est exclue, mais les textes semblent avoir des limites matérielles troubles, des frontières poreuses et de manière générale, il semble que les conclusions des récits soient toujours marquées du sceau de l'incertain.

En 1965, Chinua Achebe prescrivait à l'écrivain un rôle d'enseignant[184] et l'on peut dire que cette conscience d'un rôle social et d'une certaine responsabilité politique de l'écrivain a prédominé chez de nombreux auteurs postcoloniaux au moins jusque très récemment. En 1979, Mongo Béti résumait bien le sentiment de la nécessité d'une littérature engagée, voire militante :

> « L'écriture n'est plus en Europe que le prétexte de l'inutilité sophistiquée, du scabreux gratuit, quand, chez nous, elle peut ruiner des tyrans, sauver les enfants de massacres, arracher une race à un esclavage millénaire, en un mot servir. Oui, pour nous, l'écriture peut servir à quelque chose, donc doit servir à quelque chose. »[185]

À partir de la fin des années 1980, avec l'effondrement du bloc communiste puis avec la fin de l'apartheid en Afrique du Sud, on assiste à une évolution de la position des auteurs. L'engagement littéraire semble devenir plus problématique et cherche de nouvelles formes.

Tant que la littérature est liée à l'émergence de l'identité nationale, elle ne peut se permettre de négliger l'importance du politique. La littérature nationale se doit d'accompagner le processus identitaire des nations émergentes (ce qui ne signifie pas qu'elle ne peut pas être critique) et bien souvent les littératures de l'ère des indépendances furent des littératures militantes et engagées : « Dans le

---

[183] Sashi Tharoor, *Le grand roman indien*, *op. cit.*, p. 203. *The Great Indian Novel*, *op. cit.*, p. 163 : « All our books and stories and television shows should end not with the words 'The End' but with the more accurate 'To Be Continued'. To be continued, but not necessary here… »

[184] Voir Chinua Achebe, « The Novelist as Teacher », *New Statesman*, London, 29 janvier 1965, repris dans *Hopes and Impediments*, *op. cit.*, p. 40-46.

[185] Mongo Béti, cité par Ambroise Kom, « La littérature africaine et les paramètres du canon », *Études françaises*, vol. 37, n° 2, 2001, p. 37.

processus socio-historique où la littérature intervient comme garante de l'identité nationale, le discours nationaliste lui intime d'avoir un usage social immédiat, c'est-à-dire de servir à des fins directement politiques. »[186] Mais à partir du moment où le rêve d'identité nationale est mis en question (sans forcément être rejeté totalement par ailleurs), où l'idée d'une identité claire et définie est considérée avec suspicion, cette pression se relâche et le rôle attribué à l'écrivain se modifie sensiblement.

Après le traumatisme de la colonisation, il semblait essentiel de réconcilier les peuples dominés avec leur passé, leurs origines : « […] les meilleurs écrivains du Commonwealth […] créent un espace fictionnel dans lequel le passé est légitimement mis en avant de manière à réaffirmer les racines que la colonisation avait volontairement dépréciées. »[187] Pourtant, on l'a vu, au cours des années qui ont suivi les indépendances, le rapport à l'Histoire a évolué et il semble que sans renoncer tout à fait à un travail sur le passé, les auteurs prennent de plus en plus leurs distances avec l'idée d'une mission de revalorisation. Si la voie de l'art pour l'art ne s'offre guère comme une alternative, on constate une méfiance grandissante vis-à-vis de toute idéologie définitive. La littérature paraît réaffirmer sa fonction de semeuse de trouble au détriment d'un rôle de donneuse de leçons.

Si l'on considère les « messages » délivrés par les romans postcoloniaux, on est forcé de constater que l'ambiguïté et l'indécis sont bien souvent la règle. Au point d'ailleurs que nombre de ces romans semblent défier les interprétations.

Selon les critiques ou les lecteurs, *A House for Mr. Biswas* apparaîtra comme le récit d'une vie absurde et ratée ou comme celui d'un combat acharné et d'une demi-réussite ; la fin de *Midnight's Children* peut être lue comme une fin tragique ou comme une ouverture vers un nouveau départ ; la mort de Fama, le héros des *Soleils des indépendances*, peut sembler misérable ou grandiose. La plupart des auteurs postcoloniaux témoignent d'un rapport complexe à l'Histoire de leur pays, se méfiant des glorifications dithyrambiques sans pour autant renoncer totalement à une certaine réhabilitation d'un passé trop souvent occulté ou méprisé.

À lire ces romans, on ne peut s'empêcher de songer au concept d'œuvre ouverte tel que Umberto Eco l'a défini. C'est à dire à ces œuvres ayant pour « fin

[186] Michel Beniamino, *La francophonie littéraire*, *op. cit.*, p. 276.
[187] Jean-Pierre Durix, *The Writer Written*, *op. cit.*, p. 19 : « […] the best writers in the Commonwealth […] create a fictional space in which the past is legitimately brought back to the forefront in order to reassess roots which colonization has deliberately depreciated. » Ma traduction.

explicite » de présenter « un message fondamentalement ambigu, une pluralité de signifiés qui coexistent en un seul signifiant. »[188] Ainsi parlant de l'œuvre de Kafka, « type même de l'œuvre 'ouverte' », Eco écrit :

> « Celle-ci demeure inépuisable et ouverte parce qu'ambiguë. Elle substitue à un monde ordonné selon des lois universellement reconnues, un monde privé de centres d'orientations, soumis à une perpétuelle remise en question des valeurs et des certitudes. »[189]

Comment ne pas voir les analogies avec les réflexions développées par les littératures postcoloniales : ambivalence, remise en cause de lois supposées universelles, critiques du centre, etc. ? Des romans qui refusent de commencer et de finir, comme pour n'être que flux, passage, « ruisseau sans début ni fin, qui ronge ses deux rives et prend de la vitesse au milieu »[190], de tels romans refusent les limites et les cadres qui clôtureraient leur signification.

3.1. Des textes aux frontières poreuses

On a déjà vu que l'inauguration de l'écriture était souvent problématique. Dès le titre parfois, les auteurs témoignent d'une certaine difficulté à prendre la parole, à commencer leur récit. À cela s'ajoute le fait que la limite entre texte et péritexte n'est pas toujours claire et ce aussi bien au début qu'à la fin. Les textes présentent souvent des frontières floues, leur délimitation matérielle n'étant pas toujours évidente, soit que les personnages ou certains éléments de l'intrigue « voyagent » d'un livre à l'autre, reliant ainsi des textes qui ne semblaient pas devoir l'être *a priori*, soit que le péritexte, de par son importance et son ambiguïté, trouble la frontière entre texte et hors-texte.

3.1.1. Le personnage libéré du cadre du roman

Certains auteurs publient des suites à leurs romans ou les intègrent dans des séries (trilogie, quartet ou autre), faisant ainsi déborder leurs récits des marges du seul roman. C'est le cas par exemple de Ben Okri, dont les romans *The Famished Road*, *Songs of Enchantment* et *Infinite Riches* forment explicitement un cycle (le troisième volume, *Infinite Riches*, porte en exergue la

[188] Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, p. 9. [*Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962.]
[189] *Ibid.*, p. 22.
[190] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 37.

mention « Volume Three of *The Famished Road* cycle »). Le lien entre ces trois textes est assez clair, les mêmes personnages poursuivant leurs aventures au fil des volumes et des échos étant entretenus d'un livre à l'autre. Toutefois, cette construction peut se révéler déroutante lorsque qu'une interprétation fondée sur l'étude d'un des romans se voit remise en cause par les autres romans.[191] D'autant que l'on ne sait pas toujours si l'auteur a prévu d'écrire une suite, si ce qui a d'abord été publié comme un roman isolé ne va pas devenir une trilogie. Ainsi, lorsque V.S. Naipaul publiait *Half a Life*, rien n'annonçait que trois ans plus tard la suite de ce roman, *Magic Seeds* paraîtrait. Au contraire, l'auteur avait affirmé à plusieurs reprises dans la presse que ce roman était son dernier et qu'il n'écrirait plus de fiction.

Par ailleurs, chez d'autres auteurs, la définition de cycle ou de trilogie peut paraître plus floue. Ainsi Waberi a dit vouloir écrire une trilogie sur Djibouti avec *Le pays sans ombre*, *Cahier nomade* et *Balbala*, trois textes qui ne relèvent pas du même genre littéraire et dans lesquels on ne croise pas de personnage récurrent, si ce n'est la ville de Djibouti elle-même. Si l'on pouvait concevoir d'analyser la trilogie de Ben Okri comme un seul roman, cela devient ici difficile.

Mais il arrive parfois aussi que, sans que l'on puisse parler de cycle, de suite ou de trilogie, des personnages réapparaissent dans plusieurs romans. Ainsi en est-il du personnage du marqueur de paroles chez Chamoiseau qui apparaît dans *Solibo Magnifique*, *Texaco*, *L'esclave vieil homme et le molosse* et *Biblique des derniers gestes*. Non seulement cela, mais en plus il transporte avec lui la mémoire des autres textes. Ainsi, le voit-on dans *Solibo Magnifique* raconter avoir connu le fameux conteur « durant [s]es fréquentations du marché en vue d'un travail sur la vie des djobeurs. »[192], une note précise alors la référence du roman auquel il est fait allusion, à savoir *Chronique des sept misères*. Dans *Texaco*, le marqueur affirme avoir cherché à rencontrer le vieux nègre de la Doum « afin qu'il [l]'aide à sortir d'un drame : la mort du conteur Solibo Magnifique »[193]. Suit là encore une note de bas de page renvoyant au livre de Chamoiseau, mais aussi un commentaire sur le sujet traité par cet autre roman. Mais le marqueur de paroles n'est pas le seul à réapparaître dans plusieurs romans. En effet, on trouve aussi

[191] Ainsi la lecture de *The Famished Road* par Jacqueline Bardolph comme un *Bildungsroman* (in « Azaro, Saleem and Askar: Brothers in Allegory », art. cit.) est définitivement contrariée par la publication de *Songs of Enchantments*. Voir C.D. Balzer, « Madame -dolph and the Question of (Postcolonial) Art », art. cit.
[192] Patrick Chamoiseau, *Solibo Magnifique*, *op. cit.*, p. 43.
[193] Patrick Chamoiseau, *Texaco*, *op. cit.*, p. 491.

dans *Solibo Magnifique* une allusion au personnage de Pipi, le roi des *djobeurs* de *Chronique des sept misères*.

Dans les romans de Rushdie également certains personnages sont récurrents. Ainsi, le fils de Saleem, Aadam Sinai, qui naissait à la fin de *Midnight's Children*, est adulte dans *The Moor's last Sigh* ; Aurora Zogoybi, Sir William Methwold et Homi Catrack, personnages de *The Moor's last Sigh* apparaissent à nouveau dans *The Ground beneath her Feet* de même que Zeeny Vakil, qui était l'amante de Saladin Chamcha dans *Satanic Verses*.

3.1.2. Le péritexte, « 'zone indécise' entre le dedans et le dehors »[194]

De manière plus générale, on peut noter que l'importance du péritexte rend souvent les limites du roman plus floues. Où commence le texte ? Où s'arrête-t-il ?

D'une part, alors que le péritexte devrait (au moins en partie) servir à présenter le texte, à en souligner l'organisation, il peut se révéler au contraire perturbant. Ainsi que penser du titre de la deuxième partie de *Half a Life* de V.S. Naipaul et qui s'intitule « Le premier chapitre » ? La première partie racontant l'origine du deuxième prénom de Willie (Somerset) et s'intitulant « Une visite de Somerset Maugham » ne marquait-elle pas le début du récit ?

D'autre part, l'existence même de cette « zone indécise » peut poser problème dans la délimitation des bornes du roman. Faut-il par exemple considérer l'épigraphe de *Monnè, outrages et défis* comme faisant partie du roman ? :

> « Un jour le Centenaire demanda au Blanc comment s'entendait en français le mot *monnè*. 'Outrages, défis, mépris, injures, humiliations, colère rageuse, tous ces mots à la fois sans qu'aucun le traduise véritablement' répondit le Toubab qui ajouta 'En vérité, il n'y a pas chez nous Européens, une parole rendant totalement le *monnè* malinké.' Parce que la langue ne possédait pas le mot, le Centenaire en conclut que les Français ne connaissaient pas les *monnew*. Et l'existence d'un peuple, nazaréen de surcroît, qui n'avait pas vécu et ne connaissait pas tous les outrages, défis et mépris dont lui et son peuple pâtissaient tant, resta pour lui, toute la vie, un émerveillement, les sources et les motifs de graves méditations. »[195]

Son style fictionnel et sa fonction explicative du titre le laissent penser. Toutefois combien de lecteurs vont commencer directement leur lecture au chapitre un ? De la même manière, que penser de l'épigraphe à *Moi, Tituba sorcière…* signé de Maryse Condé et qui introduit un autre degré de fiction avant la fiction

[194] Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit*., p. 8.
[195] Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, *op. cit.*, p. 9.

romanesque : « Tituba et moi, avons vécu en étroite intimité pendant un an. C'est au cours de nos interminables conversations qu'elle m'a dit ces choses qu'elle n'avait confié à personne. »[196] Et à qui attribuer la paternité des lignes que l'on trouve sous le titre « Extraits d'un carnet de notes » en exergue de *Dangerous Love* de Ben Okri ? :

> « Je marchais dans une forêt obscure quand cela est arrivé. Les arbres se transformèrent en brume. Et quand je me retournai, je vis la petite fille morte. Elle marchait vers moi d'un pas assuré. Elle n'avait pas de nez ni de bouche. Simplement deux yeux brillants. Elle me suivit partout où j'allais. Je vis une lumière à l'orée de la forêt et je me dirigeai vers elle. Je ne l'ai jamais atteinte. »[197]

S'agit-il de notes de l'auteur ou plus probablement de notes du personnage ? Et dans ce cas, comme dans *Monnè, outrages et défis* ou *Moi, Tituba sorcière…* la limite de la fiction ne se trouble-t-elle pas ? De tels exergues semblent servir de transitions entre le monde et le texte, rendre poreuses les frontières qui les séparent. La clôture du texte se fait moins assurée. On retrouve quelque chose de similaire dans *Solibo Magnifique* de Chamoiseau avec cet exergue à l'identification floue :

> « *L'ethnographe* :
> — Mais Papa, que faire dans une telle situation ?
> — D'abord en rire, *dit le conteur*. »[198]

Il semble qu'on puisse deviner un même jeu avec les frontières de la fiction dans *Grimus* de Salman Rushdie et dans *Guerrillas* de V.S. Naipaul. En effet, dans *Grimus*, parmi les citations en exergue d'auteurs bien réels (T.S. Eliot, Farid-Ud-Din' Attar et Ted Hughes) on trouve une citation d'un des personnages du roman, Ignatius Gribb. Et dans *Guerrillas*, c'est James Ahmed (Jimmy), personnage central du roman, qui assume seul l'exergue : « Quand tout le monde veut se battre il n'y a plus de raisons de se battre. Chacun veut mener tout seul sa petite guerre. Il n'y a plus que des guérilleros. »[199]

---

[196] Maryse Condé, *Moi, Tituba sorcière… noire de Salem*, *op. cit.*, p. 8.
[197] Ben Okri, *Un amour dangereux*, *op. cit.*, p. 11. *Dangerous Love*, *op. cit.*, p. 1 : « I was walking through a dark forest when it happened. The trees turned into mist. And when I looked back I saw the dead girl. She walked steadily towards me. She didn't have a nose or a mouth. Only a bright pair of eyes. She followed me everywhere I went. I saw a light at the end of the forest and I made for it. I didn't get there. »
[198] Patrick Chamoiseau, *Solibo Magnifique*, *op. cit.*, p. 13.
[199] V.S. Naipaul, *Guérilleros*, *op. cit.*, p. 9. *Guerrillas*, *op. cit.*, sans n° de page (2 pages avant la page 1) : « When everybody wants to fight there's nothing to fight for. Everybody wants to fight his own little war, everybody is a guerrilla. »

De manière générale, quelque soit l'origine des citations, réelle ou fictionnelle, on peut se demander quel statut leur accorder. En effet, dans la mesure où elles ont souvent pour fonction d'orienter la lecture et qu'elles participent de l'intertextualité, ne peuvent-elles être considérées comme des transitions, des ponts, entre le roman et d'autres textes ? Comme si chaque texte se poursuivait dans d'autres textes, répondait à d'autres textes. Songeons par exemple à la citation de Daniel Defoe à propos du diable dans *The Satanic Verses* ou au poème de Rilke sur Orphée en exergue de *The Ground beneath her Feet*. La pertinence de cette remarque est bien sûr fonction des citations, certaines servent surtout à annoncer un programme[200], mais il me semble qu'il y a là une piste qui ne doit pas être tout à fait écartée. Le texte postcolonial ne se conçoit pas comme un ensemble clos, mais bien plutôt comme un espace ouvert.

Cela est encore visible lorsque l'on considère, cette fois non plus les épigraphes, mais les annexes des textes. Chamoiseau fait un large usage de toutes les ressources du péritexte[201] et introduit notamment un certain nombre d'annexes. À la fin de *Chronique des sept misères* sont ainsi insérés : un article de journal accompagné d'une note de l' « ethnographe », « la chanson de Kouli », un recueil de très courts textes rassemblés sous le titre « Paroles de djobeurs » ainsi que des « chutes et notes », qui agrègent au texte central des phrases, des extraits n'ayant finalement pas été retenus dans le corps principal du texte. À la fin de *Biblique des derniers gestes*, sont annexés « Les Apatoudi de Man L'Oubliée » et « Le Livre des da contre la malédiction ». Tout comme les épigraphes fictionnels, ces annexes (partiellement fictionnelles) tendent à brouiller la clôture du texte.[202]

[200] Par exemple celle de John Berger que l'on trouve en exergue de *Transit* de Waberi et de *The God of Small Things* d'Arundhati Roy : « On ne racontera plus jamais une histoire comme si ce devait être la seule. »

[201] Voir dans le chapitre 7, la partie 3.2.2. « Les marges du texte : un lieu de négociation privilégié », p. 646-652.

[202] Avec de tels textes on se trouve face à des problématiques similaires à celles concernant la diffusion des films aujourd'hui sur support DVD : *making-off*, bonus, etc., certes souvent rajoutés par le producteur (dans les romans, le péritexte reste du fait de l'auteur), posent aussi la question de la limite du film. Une scène coupée au montage mais incluse dans les bonus, l'existence et la présentation sur le même support de fins alternatives (par exemple pour un film comme *Blade Runner*) ne vont-elles pas modifier la réception du film ?

3.2. Impossibles conclusions

3.2.1. L'inachèvement comme ouverture sémantique

De même que l'inauguration de l'écriture s'avère problématique[203], les conclusions paraissent souvent entourées de flou. Même lorsque les principaux nœuds de l'intrigue semblent avoir été dénoués, même dans le cas extrême de la mort des protagonistes principaux, il apparaît fréquemment que l'avenir demeure incertain, l'auteur donnant l'impression de vouloir garder son récit ouvert sur plusieurs prolongements possibles. Khalid Zekri, reprenant des termes de Philippe Hamon, parle de « clausule ouvrante » à propos de ces conclusions qui déclenchent plutôt qu'elles n'apaisent des attentes.[204] Ces romans développent en effet une certaine esthétique de l'inachèvement et de l'ouverture.

Les romans de Ben Okri sont peut-être à cet égard ceux qui témoignent de la plus grande ouverture. En effet, leurs conclusions sont marquées par un certain mystère en même temps qu'une volonté d'aller vers l'avant quel que soit le trouble qui entoure l'avenir. On peut attribuer le fait que *The Famished Road* et *Songs of Enchantment* s'achèvent de manière plutôt abrupte[205] à leur insertion dans une trilogie dans ils ne sont que le deux premiers volumes. Toutefois, il apparaît que le troisième volume *Infinite Riches* n'offre guère une conclusion plus définitive. L'avant-dernier chapitre annonce que les élections tant attendues vont enfin avoir lieu et ainsi « sceller le destin de notre nation à naître ». Mais au lieu d'informer sur le résultat de ces élections, le dernier chapitre, sous forme d'un poème, affirme le caractère énigmatique de la réalité : « Nous ignorons ce qui adviendra / Nous continuons à vivre comme si l'histoire était un rêve / Le miracle c'est que nous continuions / À vivre et à aimer du mieux que nous pouvons / Dans cette énigme de la réalité. »[206] La conclusion sur la nation *abiku* se situe donc dans le hors-champ du roman et la véritable conclusion du roman ne concerne pas tant le destin d'une nation particulière que l'attitude de l'homme face à la vie en général :

[203] Voir dans le chapitre 7 la partie 3.1.2., « Initier l'écriture », p. 624-629.
[204] Khalid Zekri, *Étude des incipits et des clausules dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni et celle de Jean-Marie Gustave Le Clezio*, thèse de doctorat nouveau régime, université Paris 13, 1998, p. 282.
[205] *The Famished Road* s'achève en amorçant déjà un nouvel épisode des aventures d'Azaro, *Songs of Enchantment* sur une note d'espoir quant à l'avenir.
[206] Ben Okri, *Infinite Riches*, *op. cit.*, p. 394 : « We do not know the things to come. / We go on living as if history is a dream. / The miracle is that we go on / Living and loving at best we can, / In this enigma of reality. » Ma traduction.

sans prétendre connaître la fin, en acceptant les mystères de l'existence, il faut continuer à vivre du mieux possible.

La fin de *Dangerous Love* appelle une interprétation comparable. Omovo a perdu celle qu'il aimait, son père est en prison et un certain nombre de fils narratifs semblent ainsi dénoués, pourtant le roman est loin de conférer un sentiment d'achèvement. Les événements qu'a vécus Omovo semblent être des étapes décisives dans son évolution, des épreuves à surmonter pour se diriger vers d'autres épreuves. Les dernières phrases du roman en témoignent :

> « Un hibou le regardait fixement du haut d'un arbre, en clignant des paupières comme pour l'accueillir dans un nouveau cycle. En frissonnant, comme sous un vent soufflant de l'avenir, pressentiment des saisons difficiles qui l'attendaient, il reprit son chemin dans l'ombre familière. Il ne savait pas à quel point les cycles qui l'attendaient seraient difficiles. Il écoutait le vent dans les fleurs. »[207]

In Arcadia raconte le voyage initiatique d'une troupe de cinéma en quête de la mystérieuse Arcadie. À la fin du roman, de nombreuses réflexions ont eu lieu, les personnages ont sans doute atteint certaines conclusions sur leur vie (qui sont d'ailleurs désignées sous le terme bien plus ouvert d'« intuitions »), mais l'Arcadie et ses mystères ne sont pas vraiment élucidés. Ce voyage sans véritable fin, sans conclusion, a permis aux personnages d'avancer sans pour autant atteindre une destination précise. Ce qu'ils ont appris, c'est au contraire que la destination finale ne saurait faire négliger le voyage. Les dernières pages de *In Arcadia* sont le lieu de réflexions sur la mort et le sens de la vie. Après un voyage initiatique, Mistletoe et Lao concluent que :

> « la mort est la fin la plus illimitée de toutes, ouverte sur l'infinité du néant ou sur l'infinité de l'être absolu. Par conséquent, la vie est le lieu des miracles profanes. […] La vie devrait être le déploiement d'un chef-d'œuvre de l'esprit amoureux. Et la mort devrait libérer ce chef-d'œuvre. Le libérer pour enrichir le monde. »[208]

Après avoir reconnu que la mort – la fin – ne devrait pas les troubler, mais qu'ils devraient se laisser fasciner par la vie, Lao et Mistletoe se taisent et : « Pour un

[207] Ben Okri, *Un amour dangereux*, *op. cit.*, p. 522. *Dangerous Love*, *op. cit.*, p. 399 : « Shuddering, as if he felt a wind from the future, intimations of the difficult seasons that lay ahead, he picked his way through the familiar darkness. He didn't know just how difficult were the cycles that lay ahead. He listened to the wind in the flowers. »

[208] Ben Okri, *En Arcadie*, *op. cit.*, p. 299-300. *In Arcadia*, *op. cit.*, p. 230 : « dying is the most open-ended ending of them all, opening out into the infinity of nothingness, or into the infinity of abslute being. Therefore, living is the place of secular miracles. […] Living ought to be the unfolding masterpiece of the loving spirit. And dying ought to set this masterpiece free. Set it free to enrich the world. »

monde qui les regardait de l'extérieur, il pouvait passer pour des inscriptions. »[209] Alors que pendant tout le roman, les personnages étaient en quête de ces inscriptions énigmatiques qui devaient leur permettre d'avancer, au moment où ils comprennent que l'essentiel est de faire, de créer sans se préoccuper de la fin, ils deviennent eux-mêmes des indications pour les autres. Dans un processus de création personnel, ils sont aussi pris dans un cycle plus vaste.

Les romans de Salman Rushdie témoignent d'une fascination certaine pour le motif de la désintégration finale. *Grimus* se clôt sur la destruction de Calf Island ; à la fin de *Midnight's Children*, Saleem se dissout en millions de particules ; dans *Shame*, la Bête/Sufyia Zinobia, après un dernier meurtre, explose et s'évapore dans l'air sans laisser de traces. Par ailleurs, la mort est souvent un des acteurs principaux des dernières pages (mort de Moraes dans *The Moor's last Sigh*, mort de Gibreel et du père de Saladin dans *The Satanic Verses*, de Neela dans *Fury*, de Vina et Ormus dans *The Ground beneath her Feet*, etc.). On pourrait donc penser que les romans de Rushdie présentent des clausules définitives, fermées. Or, c'est loin d'être le cas.

Dans *Midnight's Children*, la dissolution de Saleem est en fait l'avenir proche que le narrateur s'imagine. Le présent utilisé n'est pas un présent d'énonciation mais un présent prophétique, comme le montre le passage du futur au présent :

> « un mariage **aura** lieu, et Padma **aura** des dessins au henné sur les pieds […] je **serai** séparé de Padma, mon Lotus de la Bouse, tendant un bras vers moi dans une mer en turbulence, jusqu'à ce qu'elle disparaisse dans la foule et je **suis** seul dans cette immensité […] je **reçois** des coups à gauche et à droite […] »[210]

On pourrait donc aussi imaginer que ce futur-là ne se réalisera pas.

À la fin de *The Satanic Verses*, Gibreel se suicide mettant ainsi fin à l'un des pires cauchemars de Saladin. La mort de Changez Chamchawallah a dénoué un autre fil narratif important et l'impression de clôture est bien présente à la fin du roman, toutefois, le dernier paragraphe du texte, qui prend les allures d'un épilogue, est indéniablement une ouverture vers un avenir encore incertain.

---

[209] *Ibid.*, p. 301. *IA*, p. 231 : « To a world looking in, they could be inscriptions. »

[210] Salman Rushdie, *Les enfants de minuit*, *op. cit.*, p. 669. *Midnight's Children*, *op. cit.*, p. 462 : « a marriage **will take** place, and Padma **will have** henna-tracery on her palms and soles […] I **will be separated** from Padma, my dung-lotus extending an arm towards me across the turbulent sea, until she drowns in the crowd and I **am** alone in the vastness of the numbers […] I **am being buffeted** right and left […] » C'est moi qui souligne.

Salahuddin, tournant le dos au paysage de son enfance et à ses souvenirs, s'apprête à suivre Zeeny Vakil, ses derniers mots étant : « J'arrive ».

The Moor's last Sigh s'achève là où il a commencé : Moraes sur le point de mourir se trouve dans un cimetière et raconte l'histoire de sa vie. Son récit touchant à sa fin, il ne lui reste plus qu'à mourir. Le passage qui signale le retour au présent de la narration après le long détour dans les souvenirs du protagoniste se distingue du reste du récit par un blanc et une mise en italiques. Après le dénouement des fils narratifs, le passage forme là encore un épilogue. De la même manière que dans *The Satanic Verses*, ce qui paraissait être une fin définitive, s'ouvre à nouveau, cette fois sur l'éternité du recommencement :

> « *Je vais boire un peu de vin ; puis comme un RIP moderne, Rip Van Winckle l'éternel revenant, je m'allongerai sur cette pierre gravée, je poserai ma tête sous ces trois lettres, RIP, et je fermerai les yeux, selon la vieille habitude de notre famille de nous endormir dans les périodes troublées, en espérant me réveiller, neuf et joyeux, dans des temps meilleurs.* »[211]

Au tout début de *The Ground beneath her Feet*, Rai, le narrateur, affirme que la mort de Vina Apsara, au lieu d'être un point final, a simplement créé une interruption, une coupure : « Elle a laissé l'histoire de sa vie en plein milieu, une chanson inachevée, abandonnée au refrain, privée du droit de suivre les paroles jusqu'à leur rime finale et satisfaisante. »[212] La clausule du roman forme là encore un épilogue au roman. Le récit au passé de Rai s'est achevé sur la dispersion des cendres d'Ormus sur la ville et le retour au présent lui permet de faire le point sur sa propre vie. La narration semble coller directement aux événements racontés et la conclusion semble s'imposer presque par hasard, en dehors de toute intention du narrateur. En effet, Rai s'attachant à décrire Tara, sa fille adoptive, la montre en train de regarder la télévision comme une petite Américaine typique ; or, comme par hasard, les différentes chaînes ne montrent qu'Ormus et Vina et l'enfant s'exclame, donnant ainsi au roman ses derniers mots : « C'est pas croyable. Oh, *s'il te plaît*. C'est comme ça que ça va se passer maintenant, pour toujours et *toujours* ? Je les croyais *morts*, mais dans la vraie vie ils vont continuer

[211] Salman Rushdie, *Le dernier soupir du Maure*, *op. cit.*, p. 492. *The Moor's last Sigh*, *op. cit.*, p. 433-434 : « *I'll drink some wine; and then, like a latter-day Van Winkle, I'll lay me down upon this graven stone, lay my head beneath these letters RIP, and close my eyes, according to our family's old practice of falling asleep in times of trouble, and hope to awaken, renewed and joyful, into a better time.* » En italiques dans le texte.

[212] Salman Rushdie, *La terre sous ses pieds*, *op. cit.*, p. 13. *The Ground beneath her Feet*, *op. cit.*, p. 5 : « She ended in the middle of the story of her life, she was an unfinished song abandoned at the bridge, deprived of the right to follow her life's verses to their final, fulfilling rhyme. »

à chanter. »[213] La fin des héros qui marquait la fin du roman est remise en cause ; comme dans le mythe, la lyre d'Orphée s'élève dans les airs pour jouer éternellement.

Les romans de Maryse Condé sont également coutumiers de ce type de fins. Dans *Heremakhonon*, Veronica quitte l'Afrique et certaines de ses illusions pour retourner à Paris, une ville dont on sait qu'elle ne la considère que comme un lieu de transit. *Moi, Tituba sorcière* aurait pu s'achever sur la mort de Tituba, mais après cette fin que l'on aurait pourtant pu imaginer définitive (le récit prend fin avec la mort de Tituba), un épilogue s'ouvre dans lequel Tituba prend la parole pour évoquer sa vie après la mort et présenter l'enfant qu'elle s'est choisie pour descendante et à qui elle transmet ses secrets. L'histoire de Tituba n'est donc pas achevée : « Mon histoire véritable commence où celle-là finit et n'aura pas de fin. »[214] À la fin de *La Belle Créole*, on peut supposer que Dieudonné s'est suicidé, toutefois son corps n'est jamais retrouvé. Dans *Les derniers rois mages*, le dernier chapitre présente Spéro sur le point de mettre fin à ses jours suite à une vie de déceptions, mais finalement, au dernier moment, il renonce et retourne vers sa vie, décidé à voir ce que l'avenir réserve : « Il marcherait tous les pas qui lui restaient à marcher sur le chemin de son existence. Et peut-être qu'un jour, à force d'espérance et de patience, il finirait à nouveau par rencontrer Debbie. »[215]

À la fin de *La colonie du nouveau monde*, il est impossible de savoir ce qui attend Meritaton. L'auteure, interrogée sur la fin de ce roman, a d'ailleurs défendu l'intérêt de cette ouverture :

> « On peut très bien imaginer que cette enfant, à son arrivée en Guadeloupe, se trouve réabsorbée par le système et les structures que sa mère a détestés. C'est là qu'est toute l'ambiguïté. Je pense que la fin doit être ouverte pour que chacun s'interroge. »[216]

Bien que *Traversée de la mangrove* soit construit très différemment, on retrouve ce souci d'une œuvre qui ne conclut pas, mais au contraire ouvre vers d'autres histoires possibles. La mort de Francis Sancher marque en fait un nouveau départ

[213] *Ibid.*, p. 540. *GBF*, p. 575 : « I don't *buh-leeve* it. Oh, *puh-leeze*. Is this what's going to happen now for ever and ever? I thought they were supposed to be dead, but in real life they're just going to go on singing. » En italiques dans le texte.
[214] Maryse Condé, *Moi, Tituba sorcière… noire de Salem*, *op. cit.*, p. 267.
[215] Maryse Condé, *Les derniers rois mages*, *op. cit.*, p. 311.
[216] Maryse Condé in Françoise Pfaff, *Conversations with Maryse Condé*, *op. cit*., p. 125-126 : « You can very well imagine that this child, arriving in Guadeloupe, might find herself reabsorbed into the system and structure that her mother had detested. Therein is the whole ambiguity. I think ending must be open so that everyone raises questions. » Ma traduction.

pour de nombreux personnages. Par ailleurs, la clausule est marquée par plusieurs interrogatives qui ouvrent le récit au moment même où il s'achève :

> « Devant ce bouleversement des interrogations superstitieuses naissaient en leur esprit. Qui était-il en réalité cet homme qui avait choisi de mourir parmi eux ? N'était-il pas un envoyé, le messager de quelque force surnaturelle ? Ne l'avait-il pas répété encore et encore : 'Je reviendrai chaque saison avec un oiseau vert et bavard sur le poing' ? Alors, personne ne prêtait attention à ses paroles qui se perdaient dans le tumulte du rhum. Peut-être faudrait-il désormais guetter les lucarnes mouillées du ciel pour le voir réapparaître souverain et recueillir enfin le miel de sa sagesse ? »[217]

Waberi, dont les romans ne se soucient guère de chronologie et de linéarité, a choisi pour ses deux premiers romans des fins ouvertes. Dans *Balbala*, Anab continue à incarner l'espoir d'un avenir meilleur même si les autres protagonistes semblent avoir échoué. Le narrateur parle d'elle au conditionnel et au futur : « Si l'occasion se présentait, elle n'hésiterait pas à passer derrière la caméra […]. Le jour où elle quittera cette terre et son ciel d'enfer, elle n'aura rien à se reprocher »[218]. Dans *Transit*, la fin du roman est aussi le début d'une vie nouvelle pour Harbi et surtout pour Bachir. L'épilogue ramène le lecteur vers le lieu du prologue : l'aéroport, lieu d'attente et de transit. Entre l'incipit et la clausule, le récit a déroulé le fil des événements qui ont mené là les deux protagonistes, Bachir et Harbi. Les derniers mots sont laissés au soin d'Harbi qui refuse de conclure définitivement mais clôt le récit sur ce moment de transition de l'attente :

> « Certes, il y avait un hier ensoleillé et brumeux à la fois, un avant que je ne renierais pour rien au monde, et un présent, ici même, dont la trame la plus floue s'apparente à la marche de l'escargot. L'avenir n'est pas de rigueur, l'avenir on verra demain, inch'Allah. L'attente toujours. »[219]

La fin de la narration ne correspond pas à la fin de l'histoire. Comme en témoignent les dernières phrases du roman, elle est présentée comme une simple pause, un silence en attendant que l'avenir se remette en marche : « Une longue journée déprimante m'attend. Pendant quelques instants, je profite du calme et du silence. »[220]

Les soleils des indépendances de Kourouma s'achève sur la mort de Fama. Pourtant cette thématique de la mort qui sert d'allusion clausurale en indiquant l'arrêt de la narration[221], n'aboutit pas à un point final. La mort de Fama fait écho à

[217] Maryse Condé, *Traversée de la mangrove*, *op. cit.*, p. 251.
[218] Abdourahman Waberi, *Balbala*, *op. cit.*, p. 188.
[219] Abdourahman Waberi, *Transit*, *op. cit.*, p. 152-153.
[220] *Ibid.*, p. 155.
[221] Voir Khalid Zekri, *Incipits et clausules*, *op. cit*., p. 314.

celle de Koné Ibrahima qui lançait le récit dans l'incipit. La dernière phrase du roman est d'ailleurs une phrase inachevée, ouverte peut-être vers un nouveau récit : « Un Malinké était mort. Suivront les jours jusqu'au septième jour, puis se succèderont les semaines et arrivera le quarantième jour et frapperont les funérailles du quarantième jour et… »[222] *Monnè, outrages et défis* se clôt sur la mort de Djigui, mais dans ce deuxième roman, les événements qui doivent suivre la fin du roman sont évoqués :

> « La Négritie et la vie continuèrent après ce monde, ces hommes. Nous attendaient le long de notre dur chemin les indépendances politiques, le parti unique, l'homme charismatique, le père de la nation, les *pronunciamentos* dérisoires, la révolution […] »[223]

Par ailleurs, la voix narrative qui commente la mort de Djigui reconnaît qu'il est impossible de raconter pleinement la vie d'un tel homme ou de la juger tant elle fut excessive et raconte que lors de l'hommage final que lui rend le peuple de Soba, c'est ce verset du Coran qui est psalmodié : « Allah ne se connaît pas et nul ne sait le monde ni sa propre fin. »[224] Djigui déborde tout récit, mais aussi déborde sa propre vie : « Oui, Djigui n'avait pas fini avec sa mort : vivant, il était mort depuis longtemps ; mort, il restait plus vivant que jamais. »[225] Les deux derniers romans de Kourouma témoignent également d'un refus des conclusions définitives. Dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, bien que le récit de la vie de Koyaga, le *donsomana*, soit achevé, Tiécoura refuse de s'arrêter : « Tant que Koyaga n'aura pas récupéré le Coran et la météorite, commençons ou recommençons nous aussi le donsomana purificatoire, notre donsomana. »[226] Les injonctions du *sora* Bingo restent sans effet et Tiécoura continue à se déchaîner tandis que Bingo énonce de nouveaux proverbes. La fin d'*Allah n'est pas obligé* ressemble encore moins à une fin : Birahima part aux côtés de son oncle vers Abidjan où une vie nouvelle l'attend. Kourouma préparait d'ailleurs une suite à ce roman lorsqu'il est décédé.

Les romans de V.S. Naipaul s'attachent souvent à des tranches de vie, ne se préoccupant guère de conclure de façon définitive sur le destin des personnages. *A Bend in the River* s'ouvre sur le récit de Salim de son arrivée dans le pays d'Afrique qui sert de cadre à l'essentiel de l'intrigue. En venant là, Salim espérait commencer une nouvelle vie ou plus justement quitter son ancienne vie.

---

[222] Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, *op. cit.*, p. 196.
[223] Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, *op. cit.*, p. 278. En italiques dans le texte.
[224] *Ibid.*, p. 274.
[225] *Ibid.*, p. 275.
[226] Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, *op. cit.*, p. 381.

À la fin du roman, il prend la fuite. Ce roman qui raconte plus des fuites et des errements que des commencements, ne peut guère se conclure de manière définitive. Salim sauve sa vie mais perd tous ses biens et l'on ignore vers quelle destination il part.

Ce que Ralph Singh raconte dans *The Mimic Men* correspond à ce qu'il appelle lui-même « un épisode entre parenthèses ». Sans doute le récit s'achève au moment où la parenthèse se referme et en cela il y a bien une conclusion, mais le destin du héros/narrateur reste en suspens. L'écriture a été un moyen de faire le bilan de cette parenthèse, de faire « table rase » et de se préparer « pour une activité nouvelle » :

> « En quoi elle consistera, je ne saurais le dire. Je pensais au journalisme ; parfois je pensais aussi à un travail auprès de l'ONU. Mais il n'y avait là d'attirance que pour un homme harassé. Je pourrais me remettre dans les affaires. Ou consacrer les dix années à venir à une histoire de l'Empire britannique. Je ne saurais dire. » [227]

Ce schéma selon lequel le roman se clôt non par la mort du personnage principal, mais par la perte d'un certain nombre de ses illusions et une ouverture vers un avenir aux contours flous se retrouve dans d'autres œuvres de Naipaul, que ce soient *Mr. Stone and the Knights Companions*, *Half a Life* et *Magic Seeds* (que l'on pourrait considérer comme un seul roman en deux parties) ou *The Enigma of Arrival*.

Les romans de Chamoiseau sont construits de manière cyclique : au début un narrateur annonce qu'il va raconter la vie d'un personnage ou d'une communauté ; le récit se conclut généralement par la mort ou la disparition du personnage ou de la communauté dont il était question. Ce schéma qui va de la naissance ou du milieu de la vie à la mort semble annoncer des récits à la clôture relativement claire. Toutefois, à y regarder de plus près, on s'aperçoit qu'un sentiment d'inachèvement et d'incomplétude subsiste à chaque fois. Dans *Chronique des sept misères*, ce sont les *djobeurs* Didon, Sirop, Pin-Pon, Sifilon et Lapochodé qui racontent leur histoire ainsi que celle de Pipi. À l'incipit, ils annoncent vouloir confier qui ils étaient (« En vous confiant qui nous étions […] »). L'emploi de l'imparfait souligne bien qu'il s'agit d'un temps révolu, l'histoire des *djobeurs* appartient au passé. L'annonce de leur disparition à la fin du roman n'est

[227] V.S. Naipaul, *Les hommes de paille*, *op. cit.*, p. 334. *The Mimic Men*, *op. cit.*, p. 274 : « What this action will be I cannot say. I used to think of journalism; sometimes I used to think of a job with the UN. But these were attractive only to a harassed man. I might go into business again. Or I might spend the next ten years working on a history of the British Empire. I cannot say. »

donc pas une surprise. Pourtant, un retournement s'opère dans l'avant-dernier paragraphe qui ouvre brutalement le récit au moment où il semble se refermer : en effet, les narrateurs affirment :

> « […] nous disons et redisons ces paroles, ces souvenirs de vie, avec la certitude de devoir disparaître. Vous en donner cette version nous a fait un peu de bien, si vous venez demain vous en aurez une autre, plus optimiste peut-être, quelle importance ? »[228]

L'histoire lue/entendue n'était qu'une version possible de l'histoire des *djobeurs*, d'autres récits peuvent la concurrencer.

Dans *Solibo Magnifique*, le marqueur de paroles et les enquêteurs Bouaffesse et Pilon se concurrencent pour reconstituer l'histoire de Solibo. Le titre du roman semble effectivement promettre au lecteur qu'il apprendra qui était Solibo. Pourtant, plus que le récit de la vie ou de la mort de Solibo, le roman est le récit de cette double enquête. Enquête décevante puisqu'à la fin, le marqueur comme les enquêteurs doivent reconnaitre leur échec. Solibo reste une image insaisissable, fuyante, qu'aucun écrit, qu'il soit judiciaire ou littéraire, ne saurait enfermer :

> « Solibo était semblable à un reflet de vitrine, une sculpture à facettes dont aucun angle n'autorisait une perspective d'ensemble. Il avait existé, on l'avait connu, mais comme l'on connaît ces papillons jaunes qui brodent les rues sous un vent bas, le temps d'une arabesque. »[229]

Par ailleurs, la fin du récit ne coïncide pas avec la fin du texte. En effet, le récit du marqueur achevé, le lecteur découvre comme en annexe un « Après la parole » regroupant une « Séquence du solo de Sucette » et des « Dits de Solibo ». Ainsi c'est après la mort de Solibo et l'enquête sur cette mort que sa parole s'élève enfin, comme pour contredire la fatalité.

Dans *Texaco*, l'apparente clôture du récit signalée par le dénouement des fils narratifs principaux (Marie-Sophie Laborieux est morte ; le quartier de Texaco est rénové et relié à l'En-Ville) est en fait trompeuse. Le marqueur de paroles, en expliquant la manière dont il a conçu son texte, brouille une dernière fois les limites entre texte et réel. D'un côté, il affirme que son écriture trahit, déforme, est infidèle – la démesure du monde déborde l'écriture – de l'autre, il espère que ce qu'il a noté servira à la naissance d'un chant, d'un nouveau mythe pour la communauté. Le texte est appelé à vivre au-delà de lui-même.

---

[228] Patrick Chamoiseau, *Chronique des sept misères*, *op. cit.*, p. 240.
[229] Patrick Chamoiseau, *Solibo Magnifique*, *op. cit.*, p. 220.

De même dans *Biblique des derniers gestes*, la clôture du récit que pourrait représenter la mort du héros, Balthazar Bodule-Jules, et l'anéantissement de son opposante l'Yvonnette Cléoste, est contredite par les six notes qui suivent la vaste saga de ces personnages. En effet, après avoir annoncé la mort du héros et bouclé le récit en concluant par les mots mêmes du titre, le marqueur de paroles ajoute quelques notes en forme de questions, de pistes de réflexion et de prescriptions :

> « Peut-être que cette tombe […] deviendra un bel arbre ouvert à la fréquentation des oiseaux migrateurs. Trouver lequel. […] Réfléchir sur ce qui s'était passé. Quelle hypothèse ? En faut-il une ? […] Penser à cela. […] Explorer l'idée que c'est la Sarah-Anaïs-Alicia qui fut pour lui déterminante […] Supposer que l'amour-grand n'accorde ni terreau ni engrais ni oxygène ni promesse de bourgeons à ce qui conquiert, écrase, malmène, domine. »[230]

Le récit de la vie de Balthazar est achevé, mais seulement pour s'ouvrir sur de multiples interprétations. Ces notes finales qui ont les allures d'un travail préparatoire laissent imaginer qu'il pourrait y avoir une suite au récit.

Dans *The God of Small Things* d'Arundhati Roy, la fin du roman n'est pas la fin chronologique de l'histoire, mais ni l'une ni l'autre ne ressemblent à une conclusion définitive. La dernière phrase du roman est en effet « à demain ». Quant à la fin « chronologique » du récit qui est à lire vers la fin de l'avant-dernier chapitre, c'est une fin qui ne conclut rien. Rahel et Estha se retrouvent et transgressent eux aussi les fameuses « Lois sur l'amour » en commettant un inceste. Rien n'indique par ailleurs ce qu'ils vont devenir ni ce qu'ils vont faire de leur vie. Auparavant, c'est-à-dire déjà au chapitre 1, Baby Kochamma avait demandé à Rahel quels étaient ses plans pour l'avenir. Celle-ci n'avait pas su répondre. Le commencement était difficile à définir, la fin reste indicible.

Avec des stratégies différentes, à des degrés plus ou moins importants, les romans présentent donc rarement des conclusions définitives.

3.2.2. Des constructions romanesques qui entretiennent l'indécidable

Par ailleurs certains auteurs se plaisent à jouer de la structure de leurs récits pour complexifier encore toute possibilité d'interprétation univoque. Ainsi, Salman Rushdie affirme avoir voulu avec *Midnight's Children* opposer un certain pessimisme du contenu avec un optimisme de la forme :

[230] Patrick Chamoiseau, *Biblique des derniers gestes*, *op. cit.*, p. 853-854.

> « J'ai essayé assez délibérément de donner une forme au livre qui, d'une certaine manière, contredise le récit. Ce que je veux dire c'est que c'est sa structure multiple qui me semble conférer au livre son optimisme. Il est conçu pour montrer un pays ou une société avec une capacité presque illimitée à générer des histoires, des événements, de nouvelles idées et qui se renouvelle, se reconstruit constamment. Au milieu de tout cela il y a une vie plutôt tragique. Il faut considérer les deux ensemble. »[231]

L'organisation non chronologique du roman d'Arundhati Roy semble jouer un rôle comparable. En effet, alors qu'un récit chronologique aurait mis en valeur le destin tragique d'Ammu, de Velutha et des deux jumeaux, l'auteure a préféré finir sur une scène de rencontre amoureuse entre Ammu et Velutha et sur une promesse : « à demain ».

Maryse Condé, affirme, elle, avoir voulu expérimenter dans son roman *Traversée de la mangrove* une forme cyclique libérée de tout impératif de début ou de fin :

> « On ne peut pas toujours raconter les histoires de la même manière. J'ai raconté *Ségou* de Dousika Traoré à Omar et Samuel. Ensuite, dans *La vie scélérate*, j'ai commencé à expérimenter avec un narrateur qui reconstruit les événements qui se sont produits avant sa naissance. L'ordre restait toutefois chronologique. On allait d'Albert à Coco. Dans *Traversée de la mangrove*, je voulais essayer une structure circulaire, un récit sans réel début ni fin. C'est comme cela que le motif de la veillée s'est imposé à moi. »[232]

On note d'ailleurs que les chapitres d'introduction et de conclusion s'intitulent respectivement « le serein » et « le devant-jour », c'est-à-dire le crépuscule et l'aube, deux moments d'entre-deux, transitions entre le jour et la nuit.

3.2.3. Figures auctoriales et refus de finir

Par ailleurs, on relève bien souvent dans ces romans des commentaires métafictionnels sur la difficulté ou l'inutilité de conclure. Ainsi, Elfrida, l'une des héroïnes de *Grimus*, le premier roman de Rushdie, semble penser que la valeur d'une histoire tient à son caractère indéfini, à son ouverture :

---

[231] Salman Rushdie, entretien avec Jean-Pierre Durix in Micheal Reder (dir.), *Conversations with Salman Rushdie*, *op. cit*., p. 13 : « I tried quite deliberately to make the form of the book a kind of opposite to what the narrative was saying. What I mean is that the optimism in the book seems to me to lie in its multitudinous structure. It's designed to show a country or a society with an almost endless capacity for generating stories, events, new ideas, and constantly renewing, rebuilding itself. In the middle of that you have one rather tragic life. The two have to be seen together. » Ma traduction.

[232] Maryse Condé, in Françoise Pfaff, *Conversations with Maryse Condé*, *op. cit*., p. 72 : « You cannot always tell stories the same way. I narrated *Segu* from Dousika Traoré to Omar and Samuel. Then in *Tree of Life* I started to experiment with a narrator reconstructing events that occured before her birth. However the order remained chronological. You went from Albert to Coco. In *Crossing the Mangrove*, I wanted to experiment with a circular structure, a narrative with no true beginning or end. That's how the pattern of wake imposed itself on me. » Ma traduction.

> « Je ne m'intéresse pas aux histoires qui sont tellement, tellement fermées. Les histoires devraient être comme la vie, légèrement effilochées sur les bords, pleines de fins décousues et de vies juxtaposées par accident plutôt qu'en fonction d'un grand projet. »[233]

Saleem, à la fin de *Midnight's Children*, s'interroge, lui, sur la façon de remplir son dernier bocal :

> « Un bocal vide… Comment finir ? Dans le bonheur avec Mary dans son rocking-chair de teck et mon fils qui commence à parler ? Parmi les recettes et trente bocaux avec les titres de chapitres comme noms ? Dans la mélancolie, noyé dans les souvenirs de Jamila, de Parvati et même d'Evie Burns ? Ou avec les enfants magiques… […] Ou avec des questions […] Ou avec des rêves […] Non ça ne marche pas, il faudra que j'écrive l'avenir comme j'ai écrit le passé, que je le couche par écrit avec la certitude absolue d'un prophète. Mais l'avenir ne peut être conservé dans un bocal ; un bocal doit rester vide… »[234]

The Ground beneath her Feet contient de nombreux commentaires sur la difficulté de finir ou le caractère versatile des fins. Ainsi, au chapitre 1, le narrateur imagine le dialogue loufoque entre Gluck et Calzabigi qui aurait mené Gluck à changer la fin de l'histoire d'Orphée et Eurydice[235] :

> « La fin malheureuse de l'histoire d'Orphée, Eurydice perdue pour toujours à cause du regard qu'Orphée jeta en arrière, fut toujours un problème pour les librettistes. — Hé, Calzabigi, qu'est-ce que c'est que cette fin que tu m'as refilée ? Tu parles d'une déprime ! Tu voudrais que je renvois les gens chez eux en tirant une gueule longue comme une Wurtz [sic] sans pain ? Bonjour ? Un peu de joie, ja ! — Sûr, Herr Gluck, sois pas autant agitato. Pas de problème. L'amour, il est plus fort que Hadès. L'amour, il rend les dieux cléments. Et s'il la revoyait quand même ? 'Tire-toi la môme, il est fou de toi le mec ! Qu'est-ce que c'est un petit coup d'œil ? » Alors les amants ils font une fête, et quelle fête ! On danse, on boit et tout le cirque. Alors tu l'as ton finale, tout le monde s'en va en chantonnant. — Pour moi, ça marche. Bien joué Raniero. — Sûr Willibald. C'est une affaire qui tourne. »[236]

---

[233] Salman Rushdie, *Grimus*, *op. cit*., p. 141 : « I do not care for stories that are so, so tight. Stories should be like life, slightly frayed at the edges, full of loose ends and lives juxtaposed by accident rather than some grand design. » Ma traduction.

[234] Salman Rushdie, *Les enfants de minuit*, *op. cit*., p. 668-669. *Midnight's Children*, *op. cit*., p. 461-462 : « An empty jar… how to end? Happily, with Mary in her teak rocking-chair and a son who has begun to speak? Amid recipes, and thirty jars with chapter-headings for names? In melancholy, drowning in memories of Jamila and Parvati and even of Evie Burns? Or with the magic children… […] Or with questions […] Or dreams […] No, that won't do, I shall have to write the future as I have written the past, to set it down with the absolute certainty of a prophet. But the future cannot be preserved in a jar; one jar must remain empty... »

[235] L'*Orfeo* de Gluck se conclut en effet sur le triomphe des amants, l'amour ayant vaincu la mort. Une relecture du mythe et notamment de sa conclusion très éloignée de son original.

[236] Salman Rushdie, *La terre sous ses pieds*, *op. cit.*, p. 19. *The Ground beneath her Feet*, *op. cit.*, p. 12 : « The unhappy conclusion of the Orpheus story, Eurydice lost forever because of Orpheus backwards look, was always a problem for composers and their librettists. — Hey, Calzabigi, what's this ending you're giving to me? Such a downer, I should send folks home with their faces long like a wurst? *Hello?* Happy it up, ja! — Sure, Herr Gluck, don't get so agitato. No problem! Love, it is stronger than Hades. Love, it make the gods merciful. How's about they send her back anyway? 'Get outa here, kid, the guy's crazy for you! What's one little peek?' Then the lovers throw a party, and what a party! Dancing, wine, the whole nine yards. So you got your finish, everybody goes out humming. — Works for me. Nice going Raniero. — Sure thing, Willibald. Forget about it. »

Mais cette fin heureuse arrachée au mythe semble contredite à nouveau, puisque le tremblement de terre dans lequel disparaît Vina commence justement au moment où celle-ci interprète le « Trionfi Amore » de l'opéra de Gluck. Le mythe réécrit par Gluck annonce-t-il la résurrection de Vina ou bien la mort de Vina remet-elle en cause la réécriture du mythe ? La fin du roman laisse envisager un retour à une version du mythe antique dans laquelle, après la mort d'Orphée, sa lyre s'élève et continue à chanter. En effet, dans les dernières pages du roman, les personnages, et notamment, Rai, le narrateur, semblent avoir accepté la disparition de Vina et Ormus, mais découvrent toutefois que leur musique n'aura pas de fin : « Je les croyais *morts*, mais dans la vraie vie ils vont continuer à chanter. »[237] Avec la musique, et plus largement avec la création, il ne peut y avoir de fin définitive, les réécritures, les réinterprétations sont toujours possibles.

Dans *Fury*, le professeur Solanka imagine une œuvre multimédia dont les caractéristiques semblent bien mimer le roman idéal de Rushdie :

> « Dans le monde de l'imagination, dans ce cosmos créatif qui avait commencé par la simple création de poupées avant de s'épanouir en une bête polypode et multimédia, il n'était pas nécessaire de répondre aux questions ; il valait mieux trouver des façons intéressantes de les reformuler. Il n'était pas non plus nécessaire de trouver une fin à l'histoire – au contraire les perspectives à long terme du projet exigeaient que le récit se prêta à des développements quasi infinis sur lesquels se grefferaient à intervalles réguliers de nouvelles aventures et de nouveaux thèmes [...]. »[238]

Dans *Biblique des derniers gestes* de Chamoiseau, le marqueur de paroles note : « L'important n'était peut-être pas l'achèvement de cette histoire, mais son cheminement proliférant. »[239] Il ne s'agit pas de clore dans le sens de circonscrire, d'enfermer, mais plutôt de suggérer tous les possibles, de laisser deviner ce qui déborde toujours toute volonté d'écrire/circonscrire.

Le père d'Azaro, dans *Songs of Enchantment* de Ben Okri, défend l'impossibilité de finir comme relevant des exigences mêmes de tout récit : « 'Ton histoire ne va nulle part' dit Maman dans l'obscurité. 'Une histoire n'est pas une voiture' répliqua Papa. 'C'est une route, et auparavant c'était une rivière, une

[237] *Ibid.*, p. 540. *GBF*, p. 575 : « I thought they were supposed to be *dead*, but in real life they're just going to go on singing. » En italiques dans le texte.
[238] Salman Rushdie, *Furie*, *op. cit.*, p. 214. *Fury*, *op. cit.*, p. 190 : « In the world of imagination, in the creative cosmos that had begun with simple doll-making and then proliferated into this many-armed, multimedia beast, it wasn't necessary to answer questions: far better to find interesting ways of rephrasing them. Nor was it necessary to end the story – indeed it was vital to the project's long term prospects that the tale be capable of almost indefinite prolongation, with new adventures and themes being grafted on to it at regular intervals [...]. »
[239] Patrick Chamoiseau, *Biblique des derniers gestes*, *op. cit.*, p. 368.

rivière qui ne finissait jamais.' »[240] Par ces mots, le père d'Azaro et, à travers lui, l'auteur lui-même, revendiquent une narration qui ne soit pas enchaînée à la nécessité d'une fin. Cette revendication d'une certaine liberté va de pair avec l'acceptation d'un monde indéchiffrable, un monde face auquel l'homme doit rester modeste. En effet, comme le dit encore le père d'Azaro, cette fois dans *Infinite Riches* : « Qui peut être sûr de là où commence la fin ? »[241] Sans commencement ni conclusion possible, il faut chercher ailleurs le fondement de la parole.

Dans *Half a Life* de V.S. Naipaul, Roger critique en ces termes les récits linéaires de son ami Willie Chandran :

> « Je sais que selon le grand homme dont tu portes le nom et qui est un ami de ta famille, une nouvelle doit avoir un début, une partie centrale et une fin. Mais en réalité, à bien réfléchir, la vie n'est pas comme ça. La vie n'a pas un début en bonne et due forme, ni une fin ordonnée. La vie progresse sans arrêt. On devrait commencer au milieu, finir au milieu et tout devrait être là. »[242]

La fin de *Magic Seeds* nous présente le narrateur Willie Chandran essayant en vain d'écrire à sa sœur, comme il en a eu l'habitude tout au long de ses aventures. Parvenu à une conclusion sur le monde qui revient à refuser de conclure quoi que ce soit sur le monde (« On a tort d'avoir une vision idéale du monde »), il s'avère incapable de l'écrire et la dernière phrase du roman est la suivante : « Mais je ne peux pas écrire ça à Sarojini. »[243] Si le monde n'a pas de but, pas de fin, comment l'écriture pourrait-elle en avoir une ?

L'écrivain n'aurait donc pas pour mission (ou de toute façon ne serait pas en mesure) de donner un avis définitif sur le monde, de conclure ou de clore le monde créé par l'écriture, mais s'inscrirait bien plutôt dans le flux, dans le mouvement, le processus. L'écriture de l'hybridité est bien une écriture de l'entre-deux.

---

[240] Ben Okri, *Songs of Enchantment*, *op. cit.*, p. 266 : « 'Your story is not going anywhere' mum said, in the dark. 'A story is not a car,' dad replied. 'It is a road, and before that it was a river, a river that never ends.'» Ma traduction.

[241] Ben Okri, *Infinite Riches*, *op. cit.*, p. 5 : « Who can be certain where the end begins? » Ma traduction.

[242] V.S. Naipaul, *La moitié d'une vie*, *op. cit.*, p. 91. *Half a Life*, *op. cit.*, p. 83 : « I know your great namesake and family friend says that a story should have a beginning, a middle and an end. But actually, if you think about it, life isn't like that. Life doesn't have a neat beginning and a tidy end. Life is always going on. You should begin in the middle and end in the middle, and it should all be there. »

[243] V.S. Naipaul, *Semences magiques*, *op. cit.*, p. 289. *Magic Seeds*, *op. cit.*, p. 294 : « It is wrong to have an ideal view of the world » ; « But I can't write Sarojini about that. »

Ainsi, les métamorphoses, les processus de changement qui caractérisent l'hybridité ne se traduisent pas seulement à travers une thématique ou des motifs mais également dans la forme même des œuvres. L'interrogation et l'ouverture deviennent des principes constitutifs. Ces romans qui refusent toute clôture, qui se laissent déborder ou s'interrompent sans conclusion finale, font comprendre que l'essentiel est de poser des questions et non de répondre. En refusant de conclure, ils s'ouvrent à l'altérité, à l'incompréhensible. Il ne s'agit pas d'un refus d'engagement, d'un renoncement à toute prise de position, mais d'un refus de l'idéologie. Le roman ouvre des portes, propose des pistes, mais ne referme pas le sens. À l'image de l'identité, il se met en scène comme un processus jamais achevé, perpétuellement en construction et sujet aux métamorphoses. Par là, il témoigne doublement de son hybridité : démesuré, aspirant à l'infini mais aussi ouvert à la relation, au dialogue.

Achebe, Chinua 833
Attâr, Farîd Udîn 838
Bakhtine, Mikhaïl 784, 785, 790, 793, 797, 799, 801, 802, 803
Balzer, C.D. 836
Bardolph, Jacqueline 836
Beniamino, Michel 834
Berger, John 839
Bessière, Jean 784
Béti, Mongo 833
Bhabha, Homi K. 782, 789
Blake, William 782
Brink, André 829
Chamoiseau, Patrick 786, 787, 788, 789, 807, 810, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 828, 831, 836, 838, 839, 847, 848, 849, 852
Chancé, Dominique 808
Chanda, Tirthankar 829
Chandra, Vikram 801
Cingal, Guillaume 825
Claudel, Paul 807
Condé, Maryse 788, 789, 828, 830, 831, 832, 837, 838, 844, 845, 850
Cooper, Brenda 793
Costantini, Mariaconcetta 794, 821
Defoe, Daniel 839
Deleuze, Gilles 782, 835
Desani, G.V. 801, 827
Détrie, Catherine 815
Durix, Jean-Pierre 811, 825, 834, 850
Eco, Umberto 834, 835
Efoui, Kossi 830
Eliot, T.S. 838
Garcia Marquez, Gabriel 815
Gassama, Makhily 823, 824
Genette, Gérard 837
Glissant, Edouard 807, 815, 819, 828, 832
Glissant, Édouard 807, 808, 818, 828, 832
Gosh, Amitav 801
Grant, John E. 782
Guattari, Félix 782, 835
Hamon, Philippe 840
Hughes, Ted 838
Johnson, Mary Linn 782
Kafka, Franz 835
Kateb, Yacine 784
Kom, Ambroise 833
Kourouma, Ahmadou 796, 797, 799, 800, 810, 823, 824, 825, 828, 837, 845, 846
Labou Tansi, Sony 784, 798
Lagarde, François 815, 817
Maalouf, Amin 807
Maugham, Somerset 837
Mbembe, Achile 800
Mimouni, Rachid 840
Mongo-Mboussa, Boniface 784
Moura, Jean-Marc 784
Naipaul, V.S. 789, 790, 808, 809, 810, 836, 837, 838, 846, 847, 853
Okri, Ben 791, 794, 795, 796, 808, 810, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 835, 836, 838, 840, 841, 852, 853
Orville, Xavier 784
Ost, Isabelle 784
Pageaux, Daniel-Henri 784
Perret, Delphine 786, 787
Perse, Saint-John 807
Pfaff, Françoise 844, 850
Piret, Pierre 784
Poukhly, Ioulia 784
Rabelais, François 785, 790, 791, 796, 797, 799, 802, 803
Reder, Michael R. 850
Rilke, Rainer Maria 839
Roy, Arundhati 783, 803, 804, 805, 825, 826, 827, 839, 849, 850
Rushdie, Salman 785, 801, 802, 803, 808, 810, 811, 812, 813, 814, 817, 819, 827, 828, 837, 838, 842, 843, 849, 850, 851, 852
Saint-John Perse 831
Segalen, Victor 807
Seydou, Christiane 797
Simasotchi-Bronès, Françoise 784
Soyinka, Wole 791
Tchak, Sami 807, 830
Tharoor, Sashi 801, 833
Van Eynde, Laurent 784
Waberi, Abdourahman 782, 800, 801, 828, 829, 830, 836, 839, 845
Zekri, Khalid 840, 845

Conclusion

Ainsi, la parole telle qu'elle se définit dans les littératures postcoloniales est une parole de la limite. C'est une parole balbutiante, hésitante. Ayant dû s'arracher au silence, lutter pour parvenir à exister, elle porte les traces de cette origine douloureuse et violente. Prise dans une tension absolue, la parole hybride ne semble pas toujours savoir d'où elle provient exactement. Elle est souvent peu fiable, volontiers trompeuse, et parait parfois même coupée de son énonciateur. Les textes sont souvent inaugurés par des hésitations, comme si prendre la parole était un acte particulièrement douloureux ou complexe. La place de l'énonciation doit sans cesse être négociée et c'est ainsi que l'intertextualité intervient comme un moyen de se légitimer.

La négociation est en effet caractéristique de la poétique de l'hybridité. Évoluant entre plusieurs univers symboliques, les littératures postcoloniales puisent dans de multiples répertoires pour inventer une écriture originale. Elles mettent ainsi volontiers en scène une fiction d'oralité qui leur permet de conférer aux textes un certain cachet d'authenticité, quel que soit par ailleurs le caractère construit et éminemment « écrit » de cette oralité. Par ailleurs, elles n'hésitent pas à convoquer d'autres langues – selon des modes divers – exprimant ainsi à la fois une certaine insécurité linguistique et une volonté de souligner leur ouverture au divers. Enfin, elles conjuguent avec passion des références et des motifs empruntés à diverses cultures et empruntent souvent aux ressources du réalisme magique comme pour rappeler qu'il existe de multiples manières d'envisager le réel, l'hybride postcolonial incarnant cet être particulièrement doué pour jongler avec les représentations.

S'installant ainsi dans un espace de tension et de négociation permanente, l'hybride choisit une position difficile, mais qui lui permet d'affirmer une forme de

supériorité. Capable en effet de se mouvoir dans l'entre-deux sans être anéanti, il assume son caractère insaisissable et prétend pouvoir dialoguer avec l'infini.

Sa parole qui semblait d'abord tellement fragile, a en fait pour ambition d'embrasser le monde dans sa totalité. Jouant le jeu de la démesure, elle prétend s'accorder au chaos soit pour le dompter, soit pour s'y mêler. Elle avait du mal à s'élever, elle refuse de se taire, se voulant illimitée, libre de toute clôture.

Conclusion générale

Au terme de ce parcours, il apparaît qu'en dépit de toutes les spécificités qui peuvent les distinguer, les auteurs du corpus sont aux prises avec des problématiques semblables. Qu'ils soient indiens comme Salman Rushdie ou Arundhati Roy, caribéens comme Patrick Chamoiseau, Maryse Condé ou V.S. Naipaul, africains comme Ben Okri, Ahmadou Kourouma ou Abdourahman Waberi, tous ces auteurs partagent, non pas une Histoire ou une culture commune, mais un même besoin d'interroger l'identité ou plutôt les identités. Anglophones ou francophones, vivant en exil ou non, tous écrivent depuis une position périphérique et sont amenés pour cette raison à développer ce que l'on pourrait appeler une surconscience culturelle et linguistique. Pour négocier leur place dans des systèmes littéraires complexes, ils doivent mettre en place un certain nombre de stratégies et ce sont ces stratégies qui les rapprochent. Que ce soit Kourouma qui tente de traduire la culture malinkée dans ses romans, Chamoiseau qui développe une interlangue innovante ou Arundhati Roy qui met en scène les tensions entre le local et le global, tous tentent de négocier une identité faite de participation à de multiples imaginaires, à de multiples codes.

Tout l'intérêt de ce corpus aux allures éclectiques a justement été de dégager des tendances communes. Il est impossible de prétendre à une quelconque exhaustivité dans le domaine des littératures postcoloniales, aussi le choix d'auteurs le plus divers possibles était-il nécessaire. Les allers-retours permanents entre les différents auteurs, mais aussi entre leurs différents romans, ont permis de mettre à jour des problématiques récurrentes tout en se gardant des rapprochements hâtifs. L'attention portée aux textes a permis, je l'espère, de ne pas non plus se laisser emporter par des *a priori* idéologiques ou par des idées générales préconçues.

Les littératures postcoloniales, dont on a longuement souligné l'entreprise de déconstruction des références du centre, ne sont pas seulement des

littératures de dénonciation ou de contre-attaque, mais aussi des littératures d'innovation, d'invention.

En développant une poétique de l'hybridité, les littératures postcoloniales cherchent à se présenter comme des littératures d'investigation de l'identité contemporaine. Sans renoncer à explorer le passé, elles veulent échapper à la tentation d'une trop grande nostalgie. En effet, elles sont conscientes que l'attitude qui consisterait à prétendre exprimer une authenticité et une pureté retrouvées est difficilement tenable et en même temps sont lucides sur les impasses d'un culte de la lamentation et du regret.

La poétique de l'hybridité ne saurait s'assimiler à un éloge sans nuance du métissage, à une ode à la réconciliation des contraires. Ainsi, les romans de Naipaul, par certains aspects, auraient même tendance à proclamer l'inverse. Il ne s'agit pas d'atténuer la douleur de l'expérience coloniale par la mise en avant de la richesse créative des sociétés postcoloniales. Plutôt qu'une simple réconciliation avec l'Histoire, il faudrait plutôt voir dans la poétique de l'hybridité une forme de nouveau départ à partir des expériences traumatisantes de l'Histoire. Dans ses travaux, l'éthologue et psychanalyste français Boris Cyrulnik a montré comment des individus, victimes des traumatismes les plus terribles, parvenaient tout de même à se reconstruire et il a appelé ce phénomène la « résilience ».[1] Un peu de la même manière, les écrivains postcoloniaux semblent envisager une littérature résiliente. Une littérature qui, sans nier le traumatisme – et même au contraire en puisant dans les sources du traumatisme et en en attaquant les causes –, parviendrait à proposer une parole tournée vers l'avenir, une parole qui ne soit ni seulement du registre de la plainte, ni seulement du registre de la revanche, sans pour autant être naïve ni oublieuse.

On assiste ainsi à une libération progressive de l'injonction à la contre-attaque en même temps qu'à une libération sur le plan formel. Dépassant le simple jeu du renversement, la tentation de « battre l'oppresseur avec ses propres armes », les auteurs postcoloniaux semblent vivre moins tragiquement leur rapport à la culture imposée par la colonisation. Celle-ci fait, en effet, désormais partie de leur culture. Cette attitude n'empêche pas les critiques ou les

[1] Voir Boris Cyrulnik, *Un merveilleux malheur*, Paris, Odile Jacob, 1989, rééd. 2002.

dénonciations, mais la priorité serait surtout de mettre en œuvre des stratégies visant à les présenter comme ayant dépassé l'oppression pour se tourner vers de nouveaux horizons. Il ne s'agit plus de dire qu'ils réussissent à s'exprimer malgré tout, que le bâillon enfin arraché leur permet de crier, de dénoncer, mais de poser l'expérience de l'aliénation comme constitutive de leur force présente. Les arrachements subis auraient rendu l'hybride postcolonial encore plus libre. Son trouble identitaire aurait fait de lui un être plus souple, plus créatif, plus ouvert à la nouveauté.

Écrivant depuis une position périphérique, les auteurs postcoloniaux ne peuvent guère s'affranchir d'une certaine injonction à cultiver l'exotisme s'ils veulent trouver leur place dans un système littéraire dépassant le champ local souvent restreint. Comme le note Pierre Halen :

> « L'appartenance culturelle (l'assignation à des zones imaginaires d'identification) s'y présente moins comme un destin ou une nature que comme un discours construit, qui est l'effet d'une contrainte déterminée par les modalités de l'entrance, surtout mais non seulement pour les entrants dont la différence est 'visible'. On voit comme cette différence, loin d'être le produit de la généreuse reconnaissance du système, est le résultat d'une injonction à laquelle il n'est pas simple de se dérober. »[2]

Pourtant, s'ils ne peuvent tout à fait échapper à cette pression, ils parviennent à la dépasser lorsqu'ils transforment ce qui ne pourrait être qu'un exotisme anecdotique en un appel à une nouvelle conception de l'identité.

Les auteurs postcoloniaux s'adressent ainsi à ceux qui s'intéressent à la culture qu'ils sont censés représenter, mais aussi, plus largement, à tous ceux qui s'intéressent aux réflexions contemporaines sur l'identité à l'heure de la mondialisation. C'est peut-être ce mouvement d'ouverture qui explique aussi que progressivement ces littératures se libèrent de la simple curiosité anthropologique pour entrer vraiment dans le domaine de la reconnaissance littéraire. Certes, il n'est sans doute pas rare qu'un étudiant en littérature africaine ait choisi ces études par intérêt pour l'Afrique plus que pour la littérature[3], mais de plus en plus d'auteurs parviennent à échapper à cela. Le dernier roman de Kourouma a sans

---

[2] Pierre Halen, « Le 'système littéraire francophone' : quelques réflexions complémentaires », art. cit., p. 29.

[3] Pendant longtemps, les littératures africaines ont été considérées comme relevant des études anthropologiques et non littéraires. Ambroise Kom raconte ainsi comment en 1973, le prix Nobel de littérature, Wole Soyinka, qui proposait de donner des conférences sur la littérature africaine au département d'Anglais du Churchill College de Cambridge fut redirigé vers le département d'Anthropologie. Voir Ambroise Kom, « La littérature africaine et les paramètres du canon », art. cit., p. 36.

doute séduit le jury du Goncourt des lycéens par son sujet d'actualité sur le drame des enfants-soldats, mais les débats autour de l'attribution du prix montrent que le travail sur la langue a également beaucoup retenu l'attention. Aujourd'hui on lit Rushdie autant pour le plaisir d'une rencontre avec l'Inde que pour la réflexion sur la mondialisation et si les lecteurs de Waberi s'intéressent à Djibouti, c'est peut-être plutôt après avoir lu ses œuvres qu'avant.

Le lecteur occidental qui lit les romans postcoloniaux se plaît peut-être à découvrir des références culturelles inconnues, mais il est aussi séduit parce qu'il se retrouve dans les œuvres à travers la réflexion sur l'identité dans un monde en mutation.

En effet, l'auteur postcolonial cherche à incarner un nouvel aventurier, il serait le nouveau héros de l'âge global, celui qui explore les terres inconnues de l'identité de demain. La position qu'il vise n'est pas seulement celle d'un porte-parole des opprimés qui réclamerait justice, mais une position d'avant-garde, tournée vers la nouveauté et l'invention. Pour atteindre cet objectif, pour être crédible dans ce rôle, il lui faut mettre en œuvre un certain nombre de stratégies.

Tout d'abord, il valorise généralement le trouble identitaire nécessairement associé à la condition d'hybride. L'hybride, à l'instar de la nuit djiboutienne, est « couleur d'incertitude ».[4] La terre d'origine a pour l'hybride l'amer goût du deuil, deuil qui peut être lié à l'exil comme chez Rushdie ou à la disparition d'une culture comme chez Chamoiseau. Il est l'enfant d'un monde perdu, brisé. Sa filiation est douteuse, son origine peu claire. Bâtard, orphelin, rejeton non désiré d'une union malsaine, il est également difficile à cerner, souvent négligé. De ce point de vue les littératures postcoloniales se définissent bien par rapport à une Histoire, l'Histoire d'un dépouillement, d'une violence originelle. Cette fragilité de départ, cette insuffisance des repères justifient que l'hybride se jette dans l'aventure. Son déracinement, sa solitude sont peut-être sources de souffrances, mais ils lui offrent en même temps une certaine liberté. L'*ethos* du dépouillement légitime sa quête de nouveauté. Ne pouvant se reposer sur l'origine, il est logique qu'il cherche à embrasser l'avenir.

La conscience de l'étroitesse des concepts identitaires habituels, l'insatisfaction de départ, au lieu de ne conduire qu'à un constat tragique, deviennent le moteur de la créativité.

---

[4] *Ibid.*, p. 91.

De la même manière, l'hybride est présenté comme un être au passé incertain, incapable de maîtriser le temps. A l'instar de Balthazar, le héros de *Biblique des derniers gestes*, l'hybride semble parfois traverser des crises de « temps détraqué », au cours desquelles il se confronte aux horreurs du monde, mais découvre en même temps de nouvelles logiques, de nouvelles manières de penser. Le monde dans lequel il évolue se caractérise par le choc entre des représentations du temps différentes. Comme Lao, dans *In Arcadia*, il prend conscience de la tyrannie des horloges. La conception d'un temps linéaire, dominé par la mesure des calendriers ne saurait le satisfaire et il plaide pour d'autres rapports au temps, peut-être plus proches des logiques nomades chères à Waberi. Par là, il construit sa position d'être ouvert, créatif et adaptable et pose bien souvent, par opposition, un Occident où ne règneraient que des conceptions abstraites du temps. C'est là l'une des contradictions du discours de l'hybridité, qui, d'un côté, veut affirmer un certain principe de complexité au cœur de toute chose et de l'autre n'hésite pas – au moins ponctuellement – à essentialiser l'Occident.

Tout comme le temps refuse de se laisser saisir, l'espace également lui échappe. Il en a été dépossédé et se retrouve facilement pris de vertige ou égaré dans un univers qu'il ne reconnaît pas tout à fait. Ainsi, les héros des romans de Okri errent dans des labyrinthes mystérieux, tandis que ceux de Maryse Condé ne cessent de se demander quelle est leur place. Dans l'univers de l'hybride, rien n'est stable, tout semble s'effriter, même la terre sous ses pieds. Le lien qui devrait unir tout être à son environnement a été brisé et l'hybride ne peut plus s'enraciner que dans le mouvement, incertitude et liberté tout à la fois.

En outre, la fragmentation caractérise tout son univers. L'hybride souffre de « fragmentite aiguë », comme l'écrit Guy Astic à propos de Rushdie. Les contradictions qui l'habitent semblent tout atomiser, les êtres, comme les visions du monde, au point que le danger de la folie le guette. Biswas, déchiré entre ses aspirations à la liberté et sa crainte de la solitude, a peur de mourir. Ammu a parfois l'impression qu'elle va devenir folle à cause des « forces antagonistes qui, au-dedans d'elle, se livr[ent] bataille. »[5]. L'hybride n'est pas un être de cohérence, mais un lieu où s'entrechoquent tous les possibles. Son identité est en tension,

[5] *Ibid.*, p. 71. *GST*, p. 44 : « What was it that gave Ammu this Unsafe Edge? This air of unpredictability? It was what she had battling inside her. An unmixable mix. The infinite tenderness of motherhood and the reckless rage of a suicide bomber. »

toujours au bord de la dissolution, toujours en quête d'une façon d'être qui accepte de concilier l'inconciliable.

Le monde est en crise, impossible à maîtriser ou même à concevoir dans sa cohérence. Mais l'accumulation de ces manques, si elle permet d'endosser dans une certaine mesure le statut de victime est aussi une manière de montrer d'où revient l'hybride. Émergeant du chaos, de la destruction, de la perte, son existence même devient presque inquiétante. Par ailleurs, la crise de l'hybride fait écho à un monde lui-même perturbé. Sa « nature » serait donc la mieux à même de nous faire comprendre le monde.

Bachir (*Transit*), Saleem (*Midnight's Children*), le narrateur de *The Enigma of arrival*, Rosélie (*Histoire de la femme cannibale*) ou Azaro (*The Famished Road*) ne fonctionnent pas seulement comme des incarnations de la seule condition postcoloniale mais plus largement de la condition de l'homme au XXI^{ème} siècle. Leurs perturbations, leurs côtés sombres, leurs insuffisances sont l'expression d'un monde lui-même devenu particulièrement complexe et parfois inquiétant.

En multipliant les paratopies, l'écrivain postcolonial se pose en écrivain de tous les possibles et en même temps en agent de bouleversement. Son existence, en signalant les limites des systèmes de représentation, les ébranle davantage. Il n'est plus seulement une victime, mais si ce n'est un héros du moins un trublion dérangeant. Puisqu'il est sans origine, puisque son inscription dans une filiation, dans un lieu ou une histoire sont problématiques, l'hybride dérange. Il est un être oxymorique, alliant les extrêmes, ainsi qu'un être du détour, maître dans l'art de la débrouillardise. Rusé, insaisissable, multipliant les masques, l'hybride échappe aux catégories et s'installe dans le complexe, le mouvant. Être en mutation, il n'est plus seulement la victime d'une histoire d'oppression, mais se veut le signe annonciateur d'une ère nouvelle.

Cette position particulière oblige l'hybride à interroger toute notion d'appartenance. En effet, son trouble, son absence de racines rendent son adhésion à toute collectivité problématique.

L'appartenance est souvent liée à un processus historique, au partage d'un passé commun et les écrivains, explorateurs de l'identité, jouent souvent les historiens, ce qui se traduit par la multiplication dans les œuvres de personnages

d'historiens, d'ethnographes ou d'anthropologues, amateurs ou non, mais aussi par un développement des commentaires métafictionnels sur le rôle de l'écrivain face au passé.

L'un des problèmes des sociétés postcoloniales est qu'elles sont souvent stigmatisées comme n'ayant pas d'Histoire. Il est bien sûr possible et nécessaire de discuter ce préjugé, mais il n'en demeure pas moins que l'inscription des peuples colonisés dans l'Histoire écrite se montre souvent insatisfaisante, fragile. La littérature semble alors vouloir pallier le manque, combler les lacunes de l'historiographie. Pourtant, si pendant un certain nombre d'années les ouvrages réhabilitant le passé se sont multipliés, il semble qu'aujourd'hui les littératures postcoloniales explorent une voie quelque peu différente. En effet, comme ayant pris conscience que s'entêter dans une quête des racines risquerait à la fois de n'être pas tout à fait convaincant et d'être assimilé à un retour en arrière par trop nostalgique, elles remettent en question l'Histoire elle-même et son fonctionnement.

Sans renoncer tout à fait à explorer l'imaginaire du passé historique, elles rappellent les failles de toute entreprise historiographique, rejoignant là une perspective tout à fait postmoderne. Tout d'abord, ce que l'Histoire retient n'est qu'une dimension partiale et partielle du passé. Naipaul rappelle ainsi que l'historiographie occidentale, avec ses documents et ses statistiques, néglige une autre vérité, « la vérité telle qu'elle fut pour [s]a tante ». C'est pourquoi, de plus en plus, les auteurs semblent renoncer à valoriser les figures de grands héros pour s'intéresser aux « petits », à ceux que justement l'historiographie oublie alors qu'ils seraient les véritables artisans de l'Histoire. Cette dévalorisation de la Grande Histoire au profit de multiples récits de « petites » vies est à la fois une manière de mettre en cause la représentativité de cette Histoire qui les oublie et d'insister sur la valeur de ceux que l'on néglige habituellement. Le dieu de l'hybride serait un « dieu des petits riens ». Feignant de prêter voix à ceux qui n'en ont pas, la littérature postcoloniale se met en scène comme porteuse d'un regard différent, d'une perspective plus authentique et plus juste.

Plus authentique parce que « à hauteur d'homme », plus juste parce qu'elle serait également capable de mettre en scène ses propres limites. Ainsi, dans *Monnè, outrages et défis*, le griot Diabaté avoue inventer autant que transmettre l'Histoire, tandis que Saleem reconnait que sa « chutnification » de l'Histoire implique des distorsions. Les littératures postcoloniales ne chercheraient donc pas

à favoriser l'illusion d'une vérité indiscutable et sans ombre, mais assumeraient les manques et les incertitudes. En effet, la plupart des figures d'écrivains/historiens peuplant les romans (le marqueur de paroles, Saleem ou les narrateurs de *Transit*) soulignent la nature éparse et incomplète des sources auxquelles ils ont recours. Leur travail se fait à partir de fragments auxquels ils essaient ensuite de donner un sens, une cohérence. Par ailleurs, de multiples versions d'un même fait existent, versions entre lesquelles il n'est pas toujours possible de choisir, d'autant plus qu'elles sont souvent passées au filtre de la mémoire humaine. Les romans de Chamoiseau multiplient ainsi les rumeurs au sujet d'un même événement ; le personnage du marqueur de paroles ne cesse de rappeler ses insuffisances et ses faiblesses. L'écrivain, plus libre en cela que l'historien, aurait l'avantage de pouvoir imaginer ce qui manque, mais aussi de concilier, conjuguer, ce qui semble contradictoire. La mise en scène de ces « arrangements » avec la vérité historique garantirait la justesse de l'ensemble.

Ainsi, renonçant à la vérité abstraite et inatteignable d'une identité solidement ancrée dans un passé clair et non problématique, les littératures postcoloniales mettent à l'honneur ce que Ricœur appelle « l'identité narrative », c'est-à-dire une identité médiatisée par le récit, par les « histoires ». Plutôt que de s'entêter à chercher une identité enfouie quelque part, ils préfèrent participer à l'élaborer, se montrant ainsi maîtres et non esclaves de leur passé.

Parallèlement à l'Histoire, la géographie est également un enjeu essentiel pour l'identité. Celle de l'hybride est une géographie du dé-placement en ce sens que le rapport au territoire, à l'espace est toujours problématique. Comme les auteurs eux-mêmes, les personnages sont souvent des exilés, même lorsqu'ils vivent sur leur terre natale. Se sentant liés à plusieurs mondes, ils éprouvent le sentiment de ne pas être tout à fait à leur place, sont pris de vertige ou de claustrophobie. L'hybride n'est pas vraiment un apatride, mais il est toujours dans une situation de malaise, de décalage, par rapport à l'espace qu'il occupe. Les personnages de Maryse Condé, évoluant entre plusieurs lieux où ils se sentent presque toujours étrangers, sont à cet égard emblématiques.

De la même manière que le passé semblait difficilement accessible, occulté ou amputé, la terre natale a été violée, confisquée, parfois mutilée. Il est donc urgent de se la réapproprier ou de la réapprivoiser, entreprise qui répond à la dépossession de la colonisation. C'est ainsi que les romans insistent souvent sur la façon dont les hommes inscrivent leurs traces dans le paysage, le parcourant

inlassablement, le modelant imperceptiblement. Pourtant, comme avec le passé, cette tentative ne semble pouvoir être tout à fait satisfaisante et les littératures postcoloniales développent alors une autre stratégie. Plutôt que d'en rester à une lamentation sur la perte ou à une reconquête pure et simple de ce qui a été perdu, de nouveaux rapports à l'espace sont envisagés. Ne pouvant se résoudre à être de nulle part et conscient de la forte dose d'angélisme et de naïveté qu'il faudrait pour pouvoir se dire de partout, l'hybride décide d'investir l'entre-deux, le passage. Tel Azaro, l'enfant *abiku* qui refuse de choisir entre monde des hommes et monde des esprits, l'hybride évolue dans un espace transitionnel. Renonçant à un enracinement de toute façon douloureux et problématique, il choisit de s'établir dans le mouvement entre plusieurs lieux, transformant ce qui aurait pu être un abîme, une faille, en un espace de relation. Puisque les rives lui sont refusées, il sera ce nageur qui ayant pris le risque du courant et ayant fait le trajet d'une rive à l'autre, sera plus riche et plus fort que ceux demeurés sur les berges. Une fois encore, il s'agit de transformer ce qui pouvait apparaître comme un manque en un atout capable de faire de l'hybride une sorte de nouveau « voyant ». À une époque où les frontières se font poreuses, où le monde est de plus en plus parcouru de flux qui se jouent des territoires, l'hybride postcolonial, avec son aisance à se mouvoir et à vivre la relation, peut apparaître comme l'incarnation de l'homme de demain ou au moins comme un guide vers un mode d'être nouveau.

Ses difficultés à s'ancrer dans un passé clairement défini et dans un espace délimité semblent également faire écho aux doutes actuels quant à la solidité des repères de l'identité collective. Toujours soucieuse d'incarner une sorte d'avant-garde de la quête identitaire, la littérature postcoloniale aborde avec passion les débats sur ce qui fonde et maintient la cohésion des identités collectives mais aussi et surtout sur leur éventuel dépassement.

L'hybride postcolonial n'est pas un individu isolé comme il a pu en exister tant d'autres dans la littérature. Il est l'expression d'un phénomène massif concernant des communautés entières et à cet égard, la question de l'identité collective est incontournable. Certes, les figures de marginaux sont nombreuses dans les littératures postcoloniales, elles permettent de poser la question des définitions de la norme, mais l'*ethos* qu'elles définissent ne peut guère s'appuyer sur le fantasme d'un être unique et particulier. L'hybridité est un phénomène collectif et il faut donc envisager la manière dont une société hybride peut exister. Les littératures postcoloniales restent encore pour l'essentiel des littératures du

groupe, de la communauté, incapables d'évacuer totalement le social pour se complaire dans un pur individualisme.

À partir du moment où c'est l'hybridité qui est mise en valeur, la question de l'identité nationale pose problème et la plupart des auteurs, quel que soit d'ailleurs l'attrait exercé sur eux par le rêve national, en soulignent les faiblesses et les dangers. Même ceux qui écrivent ce que l'on a appelé des « allégories de la nation » ne se complaisent guère dans des éloges sans nuance. Dans la mesure où ils cherchent tous à s'imposer dans des systèmes littéraires supra-nationaux, on conçoit qu'il ne soit pas très judicieux de chercher à être de purs porte-parole d'une littérature nationale. Généralement, les auteurs vont chercher à présenter l'hybride comme un être en relation avec le monde. Capable de puiser dans des univers symboliques variés, l'hybride incarnerait un idéal d'ouverture. Il saurait définir de nouvelles solidarités et participerait à l'élaboration d'un imaginaire mondial et non plus national. Ne pouvant appartenir pleinement à une seule communauté, l'hybride n'aurait d'autre choix que d'entrer en perpétuelle négociation avec de multiples horizons d'identification possibles. Son mode d'être au monde relèverait plutôt de la participation que de l'appartenance. Ainsi, il inaugurerait une façon de vivre l'identité dont la mondialisation semble annoncer l'avènement. Pour autant cette position est loin d'être présentée comme une harmonie idyllique, il s'agit plutôt d'une situation de tension permanente, l'hybride prenant toujours le risque de se voir déchiré. Le « voyant » est aussi un « héros » de l'identité.

Face à l'émergence d'un nouvel ordre mondial et au bouleversement des repères identitaires, la nécessité d'une parole nouvelle, apte à dire ces changements, se fait sentir. Écrivant dans une langue liée à une Histoire de domination, les écrivains postcoloniaux ont été tout particulièrement forcés de penser la langue et ont donc eu l'occasion d'expérimenter ce que pourrait être une parole de relation, de négociation.

Arrachée au silence, cette parole porte les traces de l'origine violente dont elle a pourtant réussi à s'affranchir. Elle se pose donc en parole héroïque et libre, non pas simplement héritée et acceptée mais conquise et domptée, ayant su transformer ses fragilités en forces.

Pour autant, les littératures postcoloniales se gardent bien de présenter l'image d'une parole devenue dominatrice. Elles n'en ont pas les moyens

puisqu'un certain soupçon d'illégitimité pèse toujours sur elles. Afin de s'affirmer, elles doivent jouer le jeu de la négociation. Mais au lieu d'en faire une compromission honteuse, elles vont au contraire tenter de présenter cette négociation permanente et nécessaire comme une valeur d'ouverture à l'autre, une expérience de la limite, souvent dangereuse, mais d'autant plus enrichissante.

Ainsi, ces littératures vont mettre en scène une parole naissant d'un perpétuel dialogue : dialogue avec l'oralité censée caractériser les sociétés d'où elles proviennent, dialogue avec de multiples langues, dialogue avec plusieurs univers symboliques. La fiction d'oralité leur permet de jouer la carte d'une certaine authenticité tout en proposant des formes d'écriture novatrices. L'hétérolinguisme, qu'il s'exprime sur le mode d'une tension traductive, comme chez Kourouma ou Chamoiseau, ou d'une coexistence pacifique, comme chez Condé ou Waberi, renforce l'image d'une écriture babélienne, porteuse non seulement d'une culture mixte, mais bien plus souvent du souffle du Tout-monde. En effet, la parole, contrainte à l'origine de négocier sa place entre deux langues, aurait réussi ce pari en devenant une parole du multiple, de la relation, capable de s'élaborer en ayant conscience de la présence de toutes les langues du monde. Enfin, la conjugaison de motifs et de références empruntés à divers univers culturels – qui déborde largement le simple recours à un double répertoire symbolique, celui de la culture locale et de la culture du colonisateur – permet de renforcer la construction d'un *ethos* babélien. Le recours par de nombreux auteurs (Rushdie ou Okri par exemple) aux ressources du réalisme magique s'inscrit également dans ce cadre. Tout en déconstruisant un certain réalisme à l'occidental, le réalisme magique s'appuie en même temps sur des ressources qui sont loin d'être spécifiquement locales, propres à la culture originelle à laquelle on voudrait parfois rattacher l'auteur.

Toutes ces négociations sont présentées comme des expériences de la limite, toujours difficiles et douloureuses, mais, pour cette raison même, d'autant plus courageuses. L'hybride postcolonial apparaît comme cet être prêt à prendre le risque de la dissolution pour s'ouvrir à l'infini des possibles.

Sa parole est une parole débridée, excessive et affranchie de toutes limites. La littérature de l'hybridité se veut une littérature de crise et, pour cette raison, il n'est pas rare que les romans développent une certaine esthétique grotesque, marquée par le débordement. On le voit tout particulièrement dans les œuvres de Rushdie, Kourouma, Chamoiseau ou Okri. La dimension parfois carnavalesque

des œuvres les rend ambivalentes. En effet, le carnaval pourrait fonctionner comme un rite de régénération, une transition nécessaire à l'avènement d'un monde nouveau ou du moins de nouvelles manières d'être au monde. Mais il pourrait aussi n'être qu'un épisode absurde et sans suite. Le grotesque peut tout aussi bien servir à la célébration d'identités nouvelles et créatives (dans *Biblique des derniers gestes* par exemple) qu'à la dénonciation d'un univers perverti (*En attendant le vote des bêtes sauvages*).

La parole de l'hybride, caractérisée par l'*hybris*, se veut capable de se confronter à la démesure du monde. Soit qu'elle entende, au travers de l'écriture, redonner un ordre au chaos, à l'incompréhensible, soit qu'elle tente de mimer le chaos ou préfère se laisser fasciner par lui. De multiples stratégies sont mises en œuvre pour donner l'illusion que le texte se déborde lui-même. On constate un certain refus de la clôture, qu'elle soit idéologique ou formelle. Et il arrive parfois même que les frontières matérielles du récit se troublent, comme dans les textes de Chamoiseau où la multiplication de notes de bas de page et d'annexes brouille la limite entre la fiction et le monde. Le texte est présenté comme participant d'un dialogue perpétuel, l'écriture s'inscrivant dans un mouvement continu et sans fin. La littérature postcoloniale se présente comme une littérature qui pose des questions, propose des pistes de réflexion sur ce que pourrait être une manière de vivre l'identité adaptée au monde contemporain. Liée au monde, inscrite dans le monde, sensible aux injustices et aux déséquilibres, elle ne s'enfermerait cependant pas dans des revendications étroites et passéistes, mais serait capable de concilier engagement, implication et ouverture.

Ce n'est plus simplement à l'univers de l'ancien colonisateur que les littératures postcoloniales veulent se confronter, mais au monde entier. Poussées à jouer la carte de l'exotisme pour pénétrer dans le système littéraire, ces littératures essaient d'échapper à ce ghetto en revendiquant une nouvelle légitimité, fondée sur la dimension visionnaire et prospective de l'identité hybride.

En effet, l'*ethos* défini dans les œuvres postcoloniales tend de plus en plus à dépasser le cadre strictement postcolonial pour légitimer une parole plus vaste, une parole d'avant-garde, celle qui permettrait d'exprimer un certain imaginaire du Tout-monde.

Ainsi, à travers l'étude de la manière dont s'élabore la poétique de l'hybridité, on a pu montrer que la dimension de contre-attaque que l'on utilise généralement pour définir les littératures postcoloniales garde sa pertinence, mais

ne saurait suffire à caractériser les œuvres que l'on qualifie aujourd'hui de postcoloniales. En effet, s'il est toujours incontournable de se situer par rapport à des normes, à des modèles imposés, les littératures postcoloniales, de plus en plus, se définissent également par leur ambition à incarner un idéal d'homme nouveau, résolument tourné vers l'avenir.

Perspectives des littératures postcoloniales

Il reste à s'interroger sur l'avenir des littératures postcoloniales. Au niveau de la réception, la France semble s'ouvrir après quelques décennies de retard. Tandis que les œuvres anglophones ont commencé à bénéficier d'une reconnaissance internationale à partir des années 80, les œuvres francophones sont restées plus longtemps confinées à la marge. Ainsi, depuis qu'il a couronné en 1981 *Midnight's Children* de Salman Rushdie, le *Booker Prize*, ce prix d'origine britannique, aujourd'hui considéré comme « l'un des prix littéraires mondiaux les plus importants »[6], n'a cessé de consacrer des auteurs sinon postcoloniaux, du moins de profil multiculturel. Selon Michel Le Bris, un tel changement de regard dans le domaine francophone daterait de 2006 :

> « Plus tard, on dira peut-être que ce fut un moment historique : le Goncourt, le Grand Prix de l'Académie française, le Renaudot, le Fémina, le Goncourt des lycéens, décernés le même automne à des écrivains d'Outre-France. Simple hasard d'une rentrée éditoriale concentrant par exception les talents venus de la « périphérie », simple détour vagabond avant que le fleuve revienne dans son lit ? Nous pensons, au contraire : révolution copernicienne. Copernicienne, parce qu'elle révèle ce que le milieu littéraire savait déjà, sans l'admettre : le centre, ce point depuis lequel était supposée rayonner une littérature franco-française n'est plus le centre. Le centre jusqu'ici, même si de moins en moins, avait eu cette capacité d'absorption qui contraignait les auteurs venus d'ailleurs à se dépouiller de leurs bagages avant de se fondre dans le creuset de la langue et de son histoire nationale : le centre, nous disent les prix d'automne, est désormais partout, aux quatre coins du monde. Fin de la francophonie. Et naissance d'une littérature-monde en français. »[7]

Si les prix littéraires peuvent être un indice d'une plus grande ouverture à de nouvelles formes de littérature, il ne faut pas non plus surévaluer leur représentativité. Les dénonciations régulières de leurs fonctionnements obscurs devraient suffire à maintenir une certaine prudence. Mais il ne faut pas oublier que de tels prix contribuent également à former les goûts du public. On pourrait donc

---

[6] Graham Huggan, *The Post-Colonial Exotic. Marketing the Margins*, London, Routledge, 2001, p. 107 : « one of the world's top literary prizes ». Ma traduction.
[7] Michel Le Bris et al., « Manifeste pour une littérature monde en français », *Le Monde des livres*, 16 mars 2007, p. I.

s'attendre à ce que les littératures antillaises ou africaines francophones bénéficient d'une visibilité de plus en plus forte.

Dans le domaine de la recherche universitaire française, on constate également une ouverture progressive. Si la méfiance à l'égard des théories postcoloniales reste encore souvent la norme, il semble au moins qu'il soit de plus en plus difficile de les écarter sans les discuter.[8] Quant aux auteurs, il n'y a pas de doute qu'ils sont de plus en plus étudiés, que ce soit à partir d'approches spécifiquement postcoloniales ou non.

Tandis que la réception s'améliore globalement, il est important de s'interroger sur le sens de cette évolution. Faut-il tout simplement se réjouir avec les auteurs du « Manifeste pour une littérature monde en français » de cette « révolution copernicienne » ? Ou bien plutôt s'inquiéter de ce que la reconnaissance n'aille de pair avec un certain affadissement, une certaine « récupération » du paradigme postcolonial ?

Si l'on considère les œuvres elles-mêmes, on peut se demander si le fait qu'elles se libèrent de plus en plus de l'injonction à « contre-attaquer » le centre dominant pour aborder des problématiques plus vastes ne va pas les mener à se fondre dans une littérature « globale », de plus en plus détachée de son lieu d'énonciation. La poétique de l'hybridité, qui cherche à partir des oppressions passées pour créer une voix nouvelle capable d'affronter les incertitudes liées à la mondialisation, n'est-elle qu'une étape avant de se débarrasser totalement de la référence à l'Histoire coloniale ?

Avec le temps, il est probable que la référence à une Histoire coloniale perde de son urgence. Il y a là, sans doute, une évolution inéluctable et naturelle. Toutefois, on peut redouter une évacuation plus générale du politique. Si la poétique de l'hybridité, avec toute son ambivalence et son lien à une certaine violence, laisse la place au simple éloge d'un métissage débarrassé d'ambiguïté, la littérature y perdra beaucoup. On peut craindre les dangers d'une *world*

[8] Voir par exemple Jean-François Bayart, *Les études postcoloniales, un carnaval académique*, *op. cit.*

literature qui aurait aussi peu de consistance qu'une certaine *world music*.[9] Il est certain que la demande se fait de plus en plus forte pour des récits jonglant – même superficiellement – avec des références empruntées à des cultures variées, au mépris peut-être d'une certaine profondeur. De fait, les ouvrages de ce genre se multiplient.

Réduite à un ensemble de procédés, la dimension politique de l'hybridité – qui ne saurait se résumer à un engagement thématique – disparaîtrait. L'hybridité ne serait plus alors l'expression d'un rapport critique et inventif au monde, mais un simple « parfum d'exotisme », pour reprendre les termes d'Arundhati Roy.[10] On pourrait se consoler à l'idée que ce phénomène n'affecte pas les écrivains de qualité, mais la logique des systèmes littéraires fait qu'il n'est pas si facile d'échapper à leurs pressions. Les derniers romans de Rushdie semblent ainsi se caricaturer eux-mêmes, multipliant les références et les signes extérieurs d'hybridité alors que la complexité et la dimension provocante des réflexions que l'on pouvait trouver dans *Midnight's Children* ou dans *Satanic Verses* semblent s'être émoussées. Dans le monde francophone, le dernier roman d'Alain Mabanckou, *Black Bazar*, apparaît à bien des égards comme une réponse parfaitement adaptée aux attentes des lecteurs en matière de « roman africain francophone ».

En outre, même les œuvres de qualité, même les œuvres les plus subversives, peuvent être récupérées et détournées de leur visée initiale. C'est ce que montre Véronique Porra à propos de l'*Éloge de la créolité* qui, conçu à

[9] Andrew Smith écrit ainsi : « Les formes hybrides de production de la culture populaire sont régulièrement récupérées sous le signe de la mode ou de l'exotisme, comme par exemple les tatouages au henné ou la world music. [...] l'hybridité devrait être considérée dans toute son ambivalence, compte tenu notamment de la soif du marché pour la moindre apparence de nouveauté. » (« Migrance, hybridité et études littéraires postcoloniales » in Neil Lazarus (dir.), *Penser le postcolonial. Une introduction critique*, traduit de l'anglais par Marianne Groulez, Christophe Jacquet et Hélène Quiniou, Paris, Éditions Amsterdam, 2006. p. 376. [*The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*, Cambridge, Press of the University of Cambridge, 2004.])

[10] Dans un article de 2009, Véronique Porra montre à quel point « L'habitus postcolonial [...] de position subversive qu'il était, est devenu une position consacrée. » (Véronique Porra, « Rupture dans la postcolonie ? Sur quelques modalités de la contestation des discours exotique et anthropologique dans les littératures africaines francophones contemporaines » in Silke Segler-Messner (dir.), *Voyages à l'envers. Formes et figures dans les littératures post-coloniales francophones*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2009, p. 27-44.

l'origine comme un brûlot subversif, est désormais instrumentalisé par la francophonie à des fins d'auto-promotion.[11]

On ne peut alors que souhaiter qu'une forte prise de conscience des pressions du système littéraire, de son fonctionnement, permette aux auteurs d'en déjouer les pièges. De la même manière qu'un Chamoiseau a su se faire une place dans le système littéraire francophone en jouant sur un certain désir d'exotisme tout en proposant une œuvre innovante et puissante, on peut espérer que les logiques marchandes n'empêcheront pas des voix nouvelles de s'élever.

Et il reste au lecteur le devoir d'une lecture critique, consciente des modes et des séductions faciles.

[11] Véronique Porra, « La Diversalité à l'épreuve de la pensée de l'Universel. Déviances et instrumentalisations d'un concept de résistance culturelle » in Lieven d'Hulst, Jean-Marc Moura, Liesbeth de Bleeker et Nadia Lie (dir.), *Caribbean Interfaces*, Amsterdam/New York, Rodopi, « Textext », 2007, p. 67-84. On pourrait également évoquer la situation quelque peu ambiguë d'artistes comme Didier Awadi ou Tiken Jah Fakoly qui se livrent dans leurs textes à une critique acerbe des instruments de la domination néo-coloniale tout en étant largement soutenus par les Alliances françaises.

Astic, Guy, 861
Awadi, Didier, 872
Chamoiseau, Patrick, 857, 860, 864, 867, 868, 872
Condé, Maryse, 857, 861, 864, 867
Cyrulnik, Boris, 858
D'Hulst, Lieven, 872
De Bleeker, Liesbeth, 872
Fakoly, Tiken Jah, 872
Halen, Pierre, 859
Huggan, Graham, 869
Kom, Ambroise, 859
Kourouma, Ahmadou, 857, 859, 867
Lazarus, Neil, 871
Le Bris, Michel, 869
Lie, Nadia, 872
Mabanckou, Alain, 871
Moura, Jean-Marc, 872
Naipaul, V.S., 857, 858, 863
Okri, Ben, 857, 861, 867
Porra, Véronique, 871, 872
Ricœur, Paul, 864
Roy, Arundhati, 857, 871
Rushdie, Salman, 857, 860, 861, 867, 869, 871
Segler-Messner, Silke, 871
Smith, Andrew, 871
Soyinka, Wole, 859
Waberi, Abdourahman, 857, 860, 861, 867

Annexe 1 : Figures héroïques

1. Héros pré-coloniaux

De nombreux romans vont se donner pour tâche de réhabiliter un certain passé, de renouer avec des racines… qui seront bien entendu glorieuses. C'est certainement une tendance caractéristique de la Négritude, mais qui dépasse largement ce mouvement. Si le projet affiché est de retrouver ce que l'Histoire coloniale a rejeté dans l'oubli, il est clair qu'il s'agit surtout de choisir, de mettre en valeur des éléments (qu'ils soient réels, mythiques ou imaginaires) susceptibles de fonder une fierté nationale ou communautaire. Car c'est bien de cela qu'il s'agit : fonder la légitimité de la communauté. La quête d'une passé glorieux, le rêve d'origines mythiques participent de la constitution d'un imaginaire national. Afficher une ascendance héroïque, si possible avec une origine fixe, un événement fondateur, est l'une des étapes jugées nécessaires à l'invention d'une communauté. Comme l'a montré Benedict Anderson dans *L'Imaginaire national* : « il n'est de communauté qu'imaginée. Les communautés se distinguent, non par leur fausseté ou leur authenticité mais par le style dans lequel elles sont imaginées. »[1] Eric Hobsbawm et Terence Ranger ont d'ailleurs montré dans *The Invention of Tradition* que l'imaginaire national pouvait se nourrir de « traditions inventées » :

> « Il est clair que de nombreux mouvements idéologiques, institutions politiques et groupes – notamment dans le nationalisme – avaient tellement peu de précédent que la continuité historique a dû être inventée, par exemple en créant un passé ancien au-delà de la continuité historique effective, soit à travers une semi-fiction (Boadicea, Vercingetorix,

[1] Benedict Anderson, *L'Imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, *op. cit.*, p. 20.

> Arminius le Chérusque), soit à travers une invention (Ossian, les manuscrits médiévaux tchèques). » [2]

Ce qui importe ce n'est pas de savoir si les héritages invoqués sont authentiques et justifiés ou non, mais de voir comment ils servent à la création d'une identité spécifique. Les nations (qui n'en sont d'ailleurs pas toujours) post-coloniales souffrent sans aucun doute d'un certain manque d'assurance face au modèle proposé des nations européennes, nations ancrées dans une longue historicité et ne semblant plus avoir à justifier de leur existence. Elles vont donc souvent être tentées de s'inventer (ou de retrouver) elles aussi une longue tradition. Toutefois, il convient de noter que ni l'imagination de la communauté, ni l'invention de traditions, ne sont spécifiques aux nations postcoloniales. Ce serait là encore postuler que certaines communautés sont plus authentiques que d'autres, alors que toute communauté est imaginaire et que l'invention de traditions a lieu dans toutes les cultures. L'ouvrage de Eric Hobsbawm et Terence Ranger s'attache ainsi à montrer comment les nations européennes aussi bien que les sociétés coloniales bâtirent leur autorité sur de telles inventions.[3] Les réinventions postcoloniales ne sont jamais qu'une réponse à cela. La nation post-coloniale, nouveau-née ou à naître, dans son entreprise d'assise de son autorité, va souvent encourager la littérature à l'accompagner et à l'appuyer. Les littératures francophones se trouvent confrontées à de telles exigences, même s'il n'y a pas forcément besoin pour cela de mesures politiques. L'écrivain post-colonial, et à plus forte raison postcolonial, ressent souvent le besoin de réaffirmer une identité propre en rejetant celle que l'on a tenté de lui imposer. Sans forcément être embrigadé par un système politique et idéologique (il peut parfaitement dénoncer le pouvoir en place), il peut éprouver la nécessité de retrouver dans le passé des modèles d'identification plus valorisants que ceux qui lui ont été proposés pendant la période coloniale. La réhabilitation de certaines figures se veut aussi et surtout une réaffiliation et une désaliénation. Il s'agit bien en effet de remplacer la récitation de « Nos ancêtres les Gaulois » (dans les anciennes colonies

[2] Eric Hobsbawm et Terence Ranger, (dir.), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, p. 7 : « It is clear that plenty of political institutions, ideological movements and groups – not least in nationalism – were so unprecedented that even historic continuity had to be invented, for example by creating an ancient past beyond effective historical continuity, either by semi-fiction (Boadicea, Vercingetorix, Arminius the Cheruscan) or by forgery (Ossian, the Czech medieval manuscripts). » Ma traduction.

[3] Pour les sociétés coloniales, voir notamment le chapitre 5 : Bernard S. Cohn, « Representing Authority in Victorian India », p. 165-209 et le chapitre 6 : Terence Ranger, « The Invention of Tradition in Colonial Africa », p. 211-262.

francophones) par quelque chose non pas tant de plus crédible, mais surtout de plus susceptible de susciter la fierté nécessaire à l'affirmation de soi.[4]

Dans le théâtre africain francophone, on note une forte présence des grandes figures historiques pré-coloniales. Les pièces de Bernard Dadié, Seydou Badian, Jean Plyia en témoignent. Dans ses pièces, Cheik Aliou Ndao cherche à « aider à la création de mythes qui galvanisent le peuple et le portent en avant. Duss[e-t-il] y parvenir en rendant l'histoire plus historique »[5] Bien que moins extrême, on peut également songer à *Things fall apart* d'Achebe qui en témoignant de la chute d'une civilisation en montre également la richesse et la dignité. Encore plus proche, dans *Infinite Riches* de Ben Okri, Azaro a la vision d'une « procession d'êtres supérieurs » (« procession of higher beings ») dans laquelle il aperçoit :

> « Les philosophes politiques des mondes anciens. Les stratèges de Tombouctou et les penseurs de Songhai. Les rois du Grand Zimbabwe. Les Pharaons de l'Egypte ancienne. Les législateurs et les rêveurs intenses. Tous ces êtres invisibles dont les réalisations répandirent les lumières de la connaissance de l'Égypte à la Grèce antique. »[6]

On verra par la suite que Ben Okri est bien plus tourné vers l'avenir que vers le passé et que ses héros sont rarement des figures comme celles qu'il évoque ici. Toutefois, la présence de ce passage, ainsi que de quelques autres similaires dans son œuvre, prouve que le besoin de revendiquer un passé glorieux demeure. Dans *La littérature nègre*, Jacques Chevrier cite Mario de Andrade : « [dans] la lutte qu'ils mènent pour bâtir leur propre avenir, les peuples africains ont besoin de se reconnaître dans les héros du passé »[7]. Il évoque ensuite trois œuvres essentielles ayant puisé aux sources de l'épopée ou de la légende et qui participent de ce mouvement : *Soundjata ou l'épopée mandingue* de Djibril Tamsir Niane, *Crépuscule des temps anciens* de Nazi Boni et *La légende de M'Pfoumou*

---

[4] Songeons au poème de Senghor, « Le message » : « Vous déclinez la rose, m'a-t-on dit, et vos Ancêtres les Gaulois. / Vous êtes docteurs en Sorbonne, bedonnants de diplômes. / […] / Êtes-vous plus heureux ? Quelque trompette à wa-wa-wâ / Et vous pleurez aux soirs là-bas de grands feux et de sang. / Faut-il vous dérouler l'ancien drame et l'épopée ? / Allez à Mbissel à Fa'oy ; récitez le chapelet de sanctuaires qui ont jalonné la Grande Voie / Refaites la route Royale et méditez ce chemin de croix et de gloire / Vos grands prêtres vous répondront : Voix du sang ! » in Léopold Sédar Senghor, « Le message », *Chants d'ombre*, Paris, Seuil, 1964, rééd. 1990, p. 19-20.

[5] Cheik Aliou Ndao cité par Michel Beniamino, *La francophonie littéraire*, *op. cit.*, p. 257.

[6] Ben Okri, *Infinite Riches*, *op. cit.*, p. 291 : « The political philosophers of the ancient worlds. The strategists of Timbuktu and the thinkers of Songhai. The Kings of Great Zimbabwe. The Pharaoh of ancient Egypt. The lawmakers and the intense dreamers. All those invisible beings whose achievement spread enlightment from Egypt to Ancient Greece. » Ma traduction.

[7] Mario de Andrade, *Continent-Afrique*, Honfleur, P.J. Oswald, 1971, cité par Jacques Chevrier, *La littérature nègre*, *op. cit.*, p. 109.

Ma Mazono de Jean Malonga. Les réécritures/transcriptions de légendes orales par Amadou Hampaté Bâ peuvent également être comprises dans cette perspective.

Bien entendu ce type de récit s'avère plus difficilement envisageable pour les auteurs caribéens. Même lorsque l'héritage africain est revendiqué, on voit mal comment une épopée glorifiant un ancêtre ou un mythe africain pourrait être suffisamment légitimante pour l'identité caraïbe.[8] S'il y a une origine à l'identité Caraïbe, elle est dans l'épisode de la traite, mythe fondateur peu engageant. Michel Beniamino cite à ce sujet Jacques André :

> « […] l'esclavage et la colonisation ne sont pas des avatars de l'Histoire antillaise, avatars qu'il suffirait d'élaguer pour apercevoir l'inéluctable avènement d'une liberté populaire, mais sont toute cette histoire. Il n'y a rien avant la traite. »[9]

Notons toutefois que la figure de la princesse et poétesse taïno Anacaona a inspiré des poètes comme Jean Métellus, Jacques-Stephen Alexis ou Emile Marcelin.

Quant aux littératures indiennes, il est certain que leur tâche fut moins ardue. Il n'y pas vraiment eu pour elles ni à « inventer » des héros, ni à aller exhumer des figures oubliées. L'entreprise de réhabilitation a certainement été moins nécessaire dans la mesure où la colonisation a moins mis à mal la dignité du passé indien et l'imagination de la nation a pu se faire à partir d'une continuité moins factice peut-être que dans certains pays africains et surtout dans les Caraïbes. Les héros indiens sont surtout ceux tirés des épopées du *Mahâbhârata* et du *Râmâyana*, deux récits qui sont perçus encore aujourd'hui comme des repères essentiels pour la compréhension du temps et de l'origine :

> « Pour l'Indien moyen d'aujourd'hui comme pour la plupart des savants hindous, il ne fait aucun doute que ce récit lui livre, plus ou moins magnifié, le secret de ses origines, l'émergence de sa dynastie 'lunaire' dans la mémoire collective dûment codifiée par les brâhmanes. Les valeurs dont il est porteur sont encore les siennes. »[10]

Leur importance dans l'imaginaire hindou n'a guère été mise en danger pendant la période coloniale et ils jouent aujourd'hui un rôle essentiel dans la littérature

[8] Voir Jacques Corzani, « L'idée de nation en Guadeloupe, Guyane et Martinique : mythes et contre-mythes », in Claude-Gilbert Dubois, (dir.), *L'Imaginaire de la nation (1792-1992)*, Bordeaux, Presses Universitaires de l'Université de Bordeaux, 1991, p. 441-452.
[9] Jacques André, *Caraïbales. Études sur la littérature antillaise*, Éditions Caribéennes, 1981, p. 14. Cité par Michel Beniamino, *La francophonie littéraire*, *op. cit.*, p. 57.
[10] Madeleine Biardeau, « Introduction », *Le Mahâbhârata. Livres I à V*, *op. cit.*, p. 19.

contemporaine, mais sans être investis de la même urgence et de la même exigence que peuvent l'être, par exemple, les héros mythiques africains. Les références à la mythologie sont fréquemment utilisées pour aborder des problématiques contemporaines. Ainsi, dans *The Stone Women*, Shashi Deshpande aborde-t-elle des problématiques féministes à partir des figures mythologiques.[11] Le poète British Nandy, dans un poème intitulé « Calcutta if you must exile me », compare la partition du Bengale au démembrement de Jarasandha[12], l'une des figures du *Mahâbhârata*. Vikram Chandra dans *Red Earth and Pouring Rain*[13] utilise la figure du dieu Hanuman pour réfléchir à la position de l'écrivain postcolonial. Mais ces figures mythiques sont aussi utilisées pour leur caractère ambivalent, pas seulement pour leurs traits héroïques.[14] Il n'est d'ailleurs pas rare que ces héros soient représentés avec beaucoup de dérision. Songeons par exemple à *The Great Indian Novel* de Sashi Tharoor dans lequel les figures du *Mahâbhârata* sont conviées pour raconter l'Histoire de l'accession à l'indépendance de l'Inde sur un mode tout à fait grotesque. Les figures de Ganesh et de Shiva dans *Midnight's Children* de Salman Rushdie témoignent de la même légèreté dans l'utilisation des mythes[15]. Il est probable que le grand succès des figures mythologiques dans le cinéma de Bollywood (qui les a mises à l'honneur avant le roman) explique que la littérature ait voulu se placer en porte-à-faux par rapport à ces représentations et ait préféré la parodie. À cela s'ajoute certainement le fait que leur validité pour la constitution d'un imaginaire indien est assez assurée pour qu'elles puissent être tournées en dérision.

2. Héros anti-colonialistes

Mais il n'y a pas que les héros du passé pré-colonial qui soient exhumés et remis à l'honneur, les grandes figures des luttes anti-coloniales jouent également

[11] Shashi Deshpande, *The Stone Women*, Calcutta, Writers Workshop, 2000.
[12] British Nandy, « Calcutta if you must exile me », in Ashley E. Miles (éd.), *Anthology of Indo Anglian Poetry*, New Delhi, Mittal Publications, 1991 : « Calcutta they will tear you apart Jarasandha-like », p. 68.
[13] Vikram Chandra, *Red Earth and Pouring Rain*, Londres, Faber, 1995.
[14] Merci à Geetha Ganapathy-Doré pour ces indications.
[15] On peut toutefois noter que Rushdie n'est pas hindou mais a grandi dans une famille musulmane. L'emploi de références hindoues pourrait être un signe de revendication d'un patrimoine national, encore que l'auteur fasse également sans complexe référence à des mythes nordiques ou occidentaux.

un rôle important dans la constitution d'un imaginaire national. En célébrant ceux qui s'opposèrent à la colonisation, ceux qui luttèrent pour l'indépendance ou pour l'abolition de l'esclavage, les romans postcoloniaux tentent de rendre une certaine dignité à ceux qui furent humiliés par l'Histoire. Par ailleurs, les difficultés, surtout pour les littératures caribéennes, à définir un passé dans lequel puiser des mythes efficaces, les poussent à se concentrer sur les périodes plus récentes. Enfin, il est clair également, que, de manière générale, la période coloniale est un moment historique particulièrement déterminant pour l'identité contemporaine de ces communautés.

En dépit des tentatives pour rétablir une continuité imaginaire avec des communautés pré-coloniales, il semble que la période qui cristallise réellement les fantasmes et les projections soit bien celle qui commence avec l'arrivée des colonisateurs. Même si les littératures africaines ont pu tenter de retrouver des sources mythiques, si les littératures indiennes ont continué à mettre à l'honneur leurs héros épiques, l'hybridité du monde postcolonial devenant très vite une évidence, ces héros ont perdu leur capacité à incarner à eux seuls l'« esprit national ». Les héros des indépendances ou des luttes anti-coloniales, les marrons qui fuirent l'esclavage permettent, eux, d'aborder la période fondamentale qui est à l'origine de l'hybridité des peuples postcoloniaux. L'Histoire des luttes anti-coloniales a fourni des figures de héros plus contemporains et qui ont été assez rapidement élevées au rang de figures mythiques. Les noms de Samory Touré, de Lumumba, de Lat Dior, de Nehanda et Kaguvi pour l'Afrique, de Louis Delgrès, la mulâtresse Solitude et Toussaint Louverture pour les Caraïbes et bien sûr de Ghandi pour l'Inde sont scandés dans de nombreux ouvrages. Abdourahman Waberi évoque dans *Transit* la figure de Mahmoud Harbi (qui, en 1958, milita pour l'indépendance immédiate de Djibouti), ainsi que celle de Saad Zaghloul (héros égyptien qui combattit les Anglais). Daniel Maximin, dans *L'Isolé soleil*, récuse l'idée d'une abolition généreusement accordée et choisit d'évoquer les luttes héroïques et sanglantes qui ont également permis son avènement. La figure de Louis Delgrès est, dans ce roman, essentielle. Les figures de résistance héroïque plus anonymes, parfois totalement fictives, parfois élevées au rang d'archétype sont également importantes. Que l'on songe à l'esclave marron glorifié dans les romans d'Édouard Glissant, mais aussi assez généralement dans les littératures antillaises :

> « Il n'en reste pas moins, nous ne le soulignerons jamais assez, que le Nègre marron est le seul vrai héros populaire des Antilles, dont les effroyables supplices qui marquaient sa capture donnent la mesure du courage et de la détermination. Il y a là un exemple incontestable d'opposition systématique, de refus total. »[16]

Dans les littératures indiennes, la figure de Gandhi inspire de nombreux romans : *Kanthapura* (1938) de Raja Rao, *Waiting for the Mahatma* (1955) de R. K. Narayan, *Chronicles of Kedaram* (1961) de K. Nagarajan ou la trilogie de Chaham Nahal (*The Crown and the Loincloth*, 1981 ; *The Salt of Life*, 1991 ; *The Triumph of Tricolour*, 1993). Raja Rao a par ailleurs publié une biographie de Gandhi, *Great Indian Way: A Life of Mahatma Gandhi*, (1998). Au cinéma, de nombreux films ont également été consacrés au Mahatma et l'on peut citer par exemple *Making of the Mahatma* de Shyam Benegal. Nehru et Gandhi ont par ailleurs tous deux écrit des mémoires qui forment un intertexte essentiel des littératures indiennes contemporaines.

[16] Édouard Glissant, *Le discours antillais*, *op. cit.*, p. 180.

Achebe, Chinua, 875
Alexis, Jacques-Stephen, 876
Anderson, Benedict, 873
André, Jacques, 876
Badian, Seydou, 875
Benegal, Shyam, 879
Beniamino, Michel, 875, 876
Biardeau, Madeleine, 876
Chandra, Vikram, 877
Chevrier, Jacques, 875
Cohn, Bernard S., 874
Corzani, Jacques, 876
Dadié, Bernard, 875
De Andrade, Mario, 875
Delgrès, Louis, 878
Deshpande, Shashi, 877
Dubois, Claude-Gilbert, 876
Ganapathy-Doré, Geetha, 877
Gandhi, 879
Ghandi, 878
Glissant, Édouard, 878, 879
Hampaté Bâ, Amadou, 876
Harbi, Mahmoud, 878
Hobsbawm, Eric, 873, 874
Lat Dior, 878
Louverture, Toussaint, 878
Lumumba, Patrice, 878
Malonga, Jean, 876
Marcelin, Emile, 876
Maximin, Daniel, 878
Métellus, Jean, 876
Miles, Ashley E., 877
Nagarajan, K., 879
Nahal, Chaham, 879
Nandy, Pritish, 877
Narayan, R.K., 879
Ndao, Cheik Aliou, 875
Nehru, Jawaharlal, 879
Niane, Djibril Tamsir, 875
Okri, Ben, 875
Plyia, Jean, 875
Ranger, Terence, 873, 874
Rao, Raja, 879
Rushdie, Salman, 877
Senghor, Léopold Sédar, 875
Touré, Samory, 878

Annexe 2 : L'hybride et le rêve national

Parce que le projet national catalyse un grand nombre de résistances à la colonisation et parce que le genre romanesque fournit « les moyens techniques de 're-présenter' le genre de communauté imaginée qu'est la nation »[1], il n'est pas surprenant que le roman postcolonial fasse de la question nationale un enjeu de grande importance. Le roman aurait un grand rôle à jouer dans la constitution nationale.[2] Pourtant si l'on part du constat d'hybridité des sociétés postcoloniales, le rapport à la nation devient plus aléatoire. Au moment des indépendances, il n'existait souvent guère de sentiment d'appartenance commune entre les groupes occupant les territoires qui allaient devenir des États (c'est particulièrement net pour une grand part des états africains, mais l'Inde s'est également trouvée dans une situation assez proche). Par ailleurs, comme le note Yves Plasseraud pour l'Afrique, les dirigeants de ces Etats, souvent éduqués « à l'européenne », avaient en tête le modèle de l'État-nation et ont fermé les yeux sur la situation réelle de coexistence de divers groupes. Leurs tentatives de fonder des Etats-nations se sont souvent appuyées sur la mise en avant d'une ethnie particulière comme incarnant « authentiquement » la nation.[3] Quant à l'Inde, si celle de Gandhi et Nehru se voulait sans doute mosaïque, aujourd'hui le nationalisme n'y est pas tant indien qu'hindou. Si la nation est envisagée comme l'expression d'une identité anhistorique, caractérisée par une langue et une culture commune (*grosso modo* la conception de la nation défendue par Fichte), alors on voit tout de suite comment cela est peu compatible avec la conscience de l'hybridité. Origine incertaine ou peu glorieuse, hétérogénéité culturelle et linguistique (non seulement à cause de l'influence des colonisateurs, mais aussi parce que plusieurs peuples

[1] Benedict Anderson, *L'Imaginaire national*, *op. cit.*, p. 37.
[2] C'est aussi ce que dit Carlos Fuentes dans *Geografia de la novela* : « la nation est plus grande que le pouvoir qui la représente. C'est dans la culture que la véritable nationalité se forge et se perpétue. » (*Géographie du roman*, *op. cit.*, p. 27)
[3] Yves Plasseraud, *L'identité*, Paris, Montchrestien, « Clefs/politique », 2000, p. 36.

doivent cohabiter), l'hybridité des nouveaux états en fait presque des anti-nations. Reste à envisager la nation plutôt comme un projet commun, « un plébiscite de tous les jours », bien que là, Renan, soit de faible secours, puisqu'il affirme également l'importance d'un passé commun.[4] Certains auteurs vont insister sur l'authenticité et l'unicité culturelle du peuple auquel ils appartiennent, manière de justifier l'évolution « naturelle » vers l'État-nation.[5] Dans cette perspective « nationaliste » : « la littérature doit se charger tout d'abord d'affirmer, en l'illustrant, la préexistence de la volonté nationale à l'existence réelle de la nation. »[6] D'autres auteurs vont tenter de participer au travail de constitution d'une mythologie nationale intégrant l'hybridité (tel Salman Rushdie dans *Midnight's Children*). D'autres enfin vont tout simplement prendre leurs distances par rapport à toute idéologie de la nation et, de manière plus spécifique, au modèle politique de l'État-nation. Mais quelle que soit la position de l'écrivain face au projet national, il doit de toutes façons l'affirmer. Même s'il faudra revenir sur l'idée que tout roman postcolonial est une allégorie nationale, il demeure qu'il est très difficile pour les écrivains de faire abstraction de cette problématique.

On pourrait se demander aussi, si l'urgence de la réflexion sur la nation n'est pas pour quelque chose dans la prise de conscience de l'hybridité des sociétés postcoloniales. Si *L'aventure ambiguë*[7], peut-être le premier roman africain francophone à faire de l'hybridité son sujet principal, paraît en 1961, un an après l'accès à l'indépendance d'une grande partie des colonies africaines francophones, ce n'est peut-être pas tout à fait par hasard. Ne pourrait-on pas penser que c'est au moment où la résistance à l'oppression – qui nécessite des slogans unificateurs et sans ambiguïté – doit se transformer en un projet commun,

---

[4] Ernest Renan, « Qu'est-ce qu'une nation ? Conférence faite en Sorbonne, le 11 mars 1882 », *Qu'est-ce qu'une nation et autres essais politiques*, *op. cit.*, p. 54-55.

[5] Benedict Anderson note ainsi que l'un des paradoxes de la nation est « la modernité objective des nations aux yeux de l'historien par rapport à leur ancienneté subjective aux yeux des nationalistes » (in *L'imaginaire national*, *op. cit.*, p. 18.). Pour se légitimer les états-nations jouent souvent sur l'ambiguïté du terme nation, qui peut désigner aussi bien un groupe, une communauté partageant une Histoire, une culture, une langue et l'état-nation comme structure politique et étatique. Raymond Williams note pourtant : « Le terme de 'nation' est profondément lié à celui de 'natif' (*native*). Nous sommes issus de rapports qui sont typiquement ancrés dans un lieu. Cette forme de lien premier et 'localisé' est d'une importance humaine et naturelle fondamentale. Toutefois, franchir le pas qui consiste à passer de là au modèle de l'État-Nation moderne est complètement artificiel. » (in *The Year 2000*, New York, Pantheon Books, 1983, cité par Timothy Brennan, *Salman Rushdie and The Third-World*, *op. cit.*, p. 2 : « 'Nation' as a term is radically connected with 'native'. We are born into relationships which are typically settled in a place. This form of primary and 'placeable' bonding is of quite fundamental human and natural importance. Yet the jump from that to anything like the modern nation-state is entirely artificial. » Ma traduction.)

[6] Michel Beniamino, *La francophonie littéraire, op. cit*. p. 265.

[7] Cheikh Hamidou Kane, *L'aventure ambiguë*, *op. cit.*

à savoir une nation, que la conscience des contradictions et des déchirements internes se fait la plus vive ?

Quoi qu'il en soit, la question de la constitution nationale est un topos de ces littératures, mis en scène notamment par Salman Rushdie (*Midnight's Children*, *Shame*), Ben Okri (*The Famished Road*, *Songs of Enchantment* et *Infinite Riches*), Ahmadou Kourouma (*Les soleils des indépendances*, *En attendant le vote des bêtes sauvages*), V.S. Naipaul (*A Bend in the River*, *The Mimic Men*) ou Waberi (*Transit*, de manière plus allusive peut-être). L'importance du phénomène et sa large théorisation font que la réception des œuvres issues des régions du monde ayant connu la colonisation est souvent marquée par l'attente de ces thèmes. On a déjà évoqué l'article de Fredric Jameson, un article qui a eu de très larges échos et une grande influence sur l'horizon d'attente des lecteurs de ces littératures. De très nombreux romans ont été lus à la lumière des « allégories nationales ». Pour les littératures antillaises, à défaut de conscience nationale, il est souvent attendu une conscience communautaire. Édouard Glissant a lui-même théorisé la nécessaire position de l'écrivain par rapport à la communauté, du « je » par rapport au « nous » : « L'auteur doit être démystifié, oui, parce qu'il doit être intégré à une décision commune. Le Nous devient le lieu du système génératif, et le vrai sujet. »[8] Et de manière générale, Michel Beniamino remarque que : « Ce qui caractériserait les littératures émergentes serait la domination des intimations collectives de la production littéraire (souvent relayées par la critique) sur le statut individuel du créateur. »[9] Il semble bien en effet que les auteurs ne puissent échapper à l'injonction collective. Mais, lorsque l'on part du constat de l'hybridité, on peut se demander dans quelle mesure l'écrivain peut se faire le porte-parole d'un groupe, et de quel groupe. Et si l'on accepte que le roman participe de la construction de l'imaginaire national, quel type de nation peut rêver un roman de l'hybridité ? Comment la complexité, le trouble, la subversion de l'hybride peuvent-ils s'accorder avec l'idée de nation qui présuppose une certaine cohésion ? Avec toutes ses contradictions et ses richesses, l'hybride rêve d'une communauté dans laquelle toutes ses facettes auraient leur place (par opposition au système colonial forcément réducteur, mutilant). On pourrait supposer que le rêve d'une nation nouvelle qui accompagne la décolonisation s'offrirait alors comme celui de la complexité et de l'altérité

[8] Édouard Glissant, *Le discours antillais*, *op. cit.*, p. 442.
[9] Michel Beniamino, *La francophonie littéraire*, *op. cit*., p. 263.

acceptée. Songeons par exemple à la phrase célèbre de Derek Walcott : « J'ai du Hollandais, du nègre et de l'Anglais en moi, et soit je ne suis personne, soit je suis une nation. »[10]. Mais à y regarder de plus près, il semble que lorsque la question nationale est envisagée, c'est tout autant pour en affirmer l'urgence que pour en dévoiler les limites et les insuffisances, la contradiction entre idéal national et hybridité.[11] D'après Timothy Brennan :

> « Dans un des courants de l'écriture du Tiers-Monde, les topos contradictoires de l'exil et de la nation se fondent dans une complainte pour l'exigence à la fois nécessaire et regrettable de formation nationale. À travers cette complainte, l'écrivain affirme son identité avec un pays dont l'artificialité et la nature exclusive l'ont poussé à une sorte d'exil – une reconnaissance simultanée de l'existence de la nation et de ce qui l'en aliène. »[12]

Comme souvent, l'hybride fait le choix de l'ambivalence.

1. La nation : tension et tentation

Salman Rushdie : le beau rêve de la nation et la dure leçon de la réalité

On peut ainsi analyser *Midnight's Children* de Salman Rushdie comme l'histoire d'une région du monde qui apprend à se penser comme un tout, mais qui découvre en même temps les limites de cette évolution. En effet, bien que ce roman ait si souvent été proposé en exemple archétypal d'allégorie nationale[13], le rêve d'une nation hybride débouche sur un réveil douloureux : l'utopie du congrès des enfants de minuit s'achève dans le sang et Saleem, l'enfant magique qui

[10] Derek Walcott, « The Schooner Flight », *Collected Poems, op. cit.*, p. 346.

[11] Au lendemain des indépendances, toute une littérature de construction nationale s'est développée (notamment en Afrique), mais assez rapidement les difficultés auxquelles se sont trouvées confrontées les nouvelles nations ainsi que les abus de pouvoir et les exactions des gouvernements post-coloniaux ont coupé le souffle à ce type de production. Comme le note Jacqueline Bardolph, « le débat s'instaure maintenant pour déterminer si, en suivant fanon, on peut concevoir cette phase nationaliste comme un moment stratégique dans la reconquête de la dignité du dominé, ou si cette attitude est elle-même peu productive. » (in Jacqueline Bardolph, *Études postcoloniales et littérature*, *op. cit.*, p. 44.

[12] Timothy Brennan, *Salman Rushdie and the Third World*, *op. cit.*, p. 26 : « in one strain of Third-World writing the contradictory topoi of exile and nation are fused in a lament for the necessary and regrettable insistence of nation-forming, in which the writer proclaims his identity with a country whose artificiality and exclusiveness have driven him into a kind of exile – a simultaneous recognition of nationhood and an alienation from it. » Ma traduction.

[13] Voir par exemple Jacqueline Bardolph, « Azaro, Saleem and Askar: Brothers in Allegory », art. cit., p. 45-51. La quatrième de couverture de l'édition Vintage de 1995 cite une phrase du New York Times qui commente : « C'est comme un continent qui trouve sa voix » (« It sounds like a continent finding its voice » Ma traduction.)

revendique son lien à l'Inde toute entière, meurt, dissous en millions de particules. L'unité et la cohésion sont illusoires. Certes, Saleem laisse derrière lui un fils (illégitime) et donc peut-être l'espoir d'un avenir autre, mais rien ne permet de dire que cet avenir sera plus positif. Aadam est en effet le fils naturel de Shiva et Parvati, héritier d'une immense violence. De ce point de vue, si allégorie il y a, ce serait plutôt celle de l'échec du rêve national. Brennan, qui s'inscrit dans une perspective marxiste, voit dans cette déception quelque chose d'essentiellement négatif, mais l'on peut aussi préférer l'analyse de Jean-Pierre Durix qui, dans une revue du livre de Brennan, affirme :

> « Un romancier devrait poser des questions, même si elles sont embarrassantes. Personnellement, je n'ai aucune envie de voir Rushdie transformer sa fiction en pamphlets. Le Tiers-Monde a beaucoup à gagner de ceux qui savent interroger sans cesse et tout à perdre de ceux qui offrent des recettes miracles toutes prêtes, surtout dans le domaine artistique. »[14]

Pour Jean-Pierre Durix, l'échec de Saleem à incarner la nation et son destin est en fait une allégorie de la conscience qu'a l'auteur de ses propres limites : l'écrivain ne peut prétendre maîtriser l'imaginaire de la nation et s'il peut proposer des visions, il n'en a pas le contrôle absolu.[15] Mais, démission ou honnêteté intellectuelle, demeure le décalage, la rupture entre aspirations nationales et affirmation de l'hybridité. En même temps qu'il ressent le besoin de rêver la nation nouvelle, l'auteur reste conscient des exclusions qui la fondent. L'interprétation de Neil Ten Kortenaar permet peut-être de dépasser cette aporie. Dans son article intitulé « *Midnight's Children* and the Allegory of History »[16], il avance en effet que l'allégorie développée n'est pas tant celle de la nation (ou de son échec) que celle de l'Histoire de la nation. D'après lui, Rushdie tente de démontrer que toute création nationale repose sur des fictions, ce qui ne signifie pas qu'il faille renoncer au rêve national, mais accepter que parmi les multiples fictions, il faille choisir celles qui permettent l'action la plus efficace. Dans cette perspective, l'hybridité pourrait servir le rêve national. Les tensions qui l'habitent, les contradictions devraient permettre de choisir parmi de multiples possibles ceux qui

[14] Jean-Pierre Durix, revue de Timothy Brennan, *Salman Rushdie and the Third World: Myths of the Nation*, in *Commonwealth Essays and Studies*, vol. 13, n° 1, automne 1990, p. 128. « A novelist should raise questions, even if they are embarrassing. I personnaly do not wish to see Rushdie turning his fiction into pamphlets. The Third-World has much to gain from relentless questioners and everything to loose from the providers of ready-made providential recipes, especially in art. »

[15] Jean-Pierre Durix, *The Writer Written. The Artist and Creation in the New Literatures in English*, *op. cit.*, p. 124.

[16] Neil Ten Kortenaar, « *Midnight's Children* and the Allegory of History », art. cit.

semblent, non pas les plus « vrais », les plus « authentiques », mais les plus efficaces. De la même manière que Saleem peut s'inventer, en fonction des circonstances, de multiples parents (génétiques ou autres), il serait alors possible d'accepter, par exemple, que Nehru soit le père de la nation sans être obligé d'en conclure qu'il s'agit d'un lien de sang, donc transmissible génétiquement :

> « La généalogie alternative de Rushdie, fondée sur une figure évoquant Nehru et passant également de fille à petit-fils, a, entre autres vertus, une conscience de son propre statut de fiction. Ce que les Indiens doivent faire, c'est refuser de prendre au pied de la lettre le lien du sang Nehru-Gandhi (qui en réalité est un lien sanguin métaphorique) et accepter que Nehru n'est un père que métaphoriquement. C'est de cette manière qu'ils pourront éviter les confusions du type de celles propagées par le slogan électoral 'Indira c'est l'Inde et l'Inde c'est Indira'. »[17]

Dans *Shame*, l'auteur se concentre cette fois sur le Pakistan (ou plutôt un pays qui lui ressemble et qu'il nomme Peccavistan). Rien que dans ce changement de perspective, on voit déjà se profiler la complexité identitaire. Comment peut-on écrire deux romans de la nation à propos de deux nations différentes ? Par ailleurs, Timothy Brennan note que *Shame* (on pourrait dire la même chose de *Midnight's Children*) définit une position paradoxale de l'auteur par rapport au sujet abordé : « *Shame* est un document extraordinaire parce qu'il révèle une critique si profondément 'sentie' qu'elle n'aurait pu émaner que d'un autochtone, et en même temps tellement imprégnée de références anglaises qu'elle ne saurait l'être. »[18] Le fait que le narrateur, qui est une figure de l'auteur, s'exprime explicitement depuis sa terre d'exil, Londres, confère une dimension toute particulière à ce « roman de la nation ».

L'identité nationale, telle qu'elle est présentée dans ces deux romans, est fondée sur des fictions. La nation, pour Rushdie, est bien cette « communauté imaginaire » dont parle Benedict Anderson. *Shame* développe de façon très explicite ce rapport entre nation et fiction :

> « Le passé a été réécrit ; il n'y avait rien d'autre à faire. […] Le véritable désir de chaque artiste est d'imposer sa vision du monde ; et le Pakistan, le palimpseste fragmenté qui s'écaille, sans cesse en guerre contre lui-même, peut être décrit comme l'échec du rêve.

[17] *Ibid.*, p. 55. « Rushdie's alternative genealogy, based on a Nehru-like figure and also descending through daughter to grandson, has as one of its virtues a self-consciousness about its own fictive status. What Indians must do is reject the literal Nehru-Gandhi bloodline (which is really a metaphorical bloodline) and accept that Nehru is a father only in metaphor. In this way they might avoid confusions such as that propagated by the election slogan 'Indira is India and India is Indira'. » Ma traduction.

[18] Timothy Brennan, *Salman Rushdie and the Third-World*, *op. cit.*, p. 142. « *Shame* is an extraordinary document : for it reveals a critique so completely 'felt' that it could only have come from a native, and yet so imbued with English points of reference that it could not possibly have. » Ma traduction.

> Peut-être que les couleurs utilisées n'étaient pas les bonnes, qu'elles n'étaient pas permanentes, comme celles de Léonard ; ou l'endroit fut insuffisamment imaginé, un tableau plein d'éléments irréconciliables, les saris des immigrants à l'estomac nu, contre les shalwar-kurtas indigènes des Sindhis, l'ourdou contre le punjabi, maintenant contre alors, un miracle qui devint faux. »[19]

L'échec du Pakistan serait dû à un défaut d'imagination, un échec de la fiction (on se souvient que dans *Midnight's Children*, l'Inde était décrite comme « une fiction collective »[20]). À travers son portrait du Peccavistan, Rushdie donne sa propre vision de l'Histoire du Pakistan. Épopée grotesque, *Shame* raconte l'histoire de la création artificielle, absurde et sanglante d'une nation. Parce qu'elle a nié, dans son projet, la complexité de ses origines comme de sa population, la nation pakistanaise est présentée comme un échec et même un « pêché ».[21] Dans la version de Rushdie, le Pakistan n'est pas le pays de pureté qu'il voudrait être, mais au contraire le pays du pêché. Au-delà du jeu de mot et des sens qu'il transporte, on peut se demander pourquoi ce choix d'un pseudonyme ? Le narrateur évoque les dangers de la censure[22], mais l'on pourrait envisager d'autres explications. Tout d'abord, renoncer à un nom existant, c'est se laisser une certaine marge de manœuvre dans les descriptions et peut-être la possibilité de tenir un discours plus général sur la dictature par exemple (le narrateur dit d'ailleurs : « Mon idée c'est que je n'écris pas que sur le Pakistan »[23]). Mais l'on peut aussi suivre Neil Ten Kortenaar qui, étudiant les fonctions des nations fictives, avance que seules les échelles d'identification peu assurées peuvent être remplacées par des références fictives. Le fait de parler d'un état sans le nommer ne serait pas forcément une façon de rendre le propos plus universel, mais bien

---

[19] Salman Rushdie, *La honte*, *op. cit.*, p. 99-100. *Shame*, *op. cit.*, p. 87 : « The past was rewritten; there was nothing else to be done. […] It is the true desire of every artist to impose his or her own vision on the world; and Pakistan, the peeling, fragmenting palimpsest, increasingly at war with itself, may be described as a failure of the dreaming mind. perhaps the pigments used were the wrong ones, impermanent, like Leonardo's; or perhaps the place was just insufficiently imagined, a picture full of irreconciliable elements, midriffbaring immigrant saris versus demure, indigenous Sindhi shalwar-kurtas, Urdu versus Punjabi, now versus then: a miracle that went wrong. »

[20] Salman Rushdie, *Les enfants de minuit*, *op. cit.*, p. 162. *Midnight's Children*, *op. cit.*, p. 112 : « a collective fiction ».

[21] Le narrateur explique son choix du pseudonyme de Peccavistan de la sorte : « On raconte une histoire sans doute fausse, selon laquelle le général Napier, après une campagne couronnée de succès dans ce qui est maintenant le sud du Pakistan, c'est-à-dire le Sind envoya en Angleterre ce message d'un mot : 'Peccavi.' *I have Sind, I have sinned*. J'ai envie, en l'honneur de ce calembour bilingue (et fictif parce qu'en réalité on ne l'a jamais dit) de nommer ainsi mon Pakistan : *Peccavistan*. » *La honte*, *op. cit.*, p. 101. *Shame*, *op. cit.*, p. 88 : « There's an apocryphal story that Napier, after a successful campaign in what is now the south of Pakistan, sent back to England the guilty, one-word message, 'Peccavi'. *I have Sind*. I'm tempted to name my looking-glass Pakistan in honour of this bilingual (and fictional, because never really uttered) pun. Let it be *Peccavistan*. » En italiques dans le texte.

[22] *Ibid.,* p. 80. *Sh*, p. 70.

[23] *Ibid.*, p. 32. *Sh*, p. 29 : « My view is that I am not writing only about Pakistan. »

d'interroger de façon plus problématique le rapport à la nation. L'importance des nations fictives ou des nations sans nom serait due à la difficulté de penser la nation comme repère identitaire. Il n'était peut-être pas possible de remplacer l'Inde millénaire par un territoire au nom fictif ; en revanche, le Pakistan – avec son Histoire très récente qui s'est développée à partir d'un refus de mémoire et d'un trouble originel, avec son nom qui n'est qu'un acronyme un peu artificiel inventé par des exilés – n'est pas si assuré. C'est peut-être pour cela aussi que Rushdie parle de « roman historique »[24] à propos de *Midnight's Children* et de « conte de fées moderne »[25] pour *Shame*. Par-delà leurs différences, ces deux romans montrent que le rapport de Rushdie à l'idée de communauté nationale est une sorte de rapport d'amoureux déçu. L'idée de « rêve collectif » lui plait, mais il en devine l'illusion. Les développements concrets dans ces deux pays lui font prendre conscience d'une impossible fusion entre ses visions et celles des politiques. Dans un récent recueil d'essais, *Step across this Line*, Rushdie développe l'idée d'une incompatibilité entre l'idéal de l'écrivain et le nationalisme :

> « Quand l'imagination regarde avec les yeux de la passion, elle voit l'obscurité autant que la lumière. Eprouver de façon aussi terrible, c'est éprouver le mépris comme l'orgueil, la haine comme l'amour. Ces orgueilleux mépris, cet amour haineux, attire souvent à l'écrivain la colère de la nation. La nation exige des louanges et des drapeaux. Le poète offre des dissonances. Des critiques. »[26]

Dans plusieurs de ses romans, on retrouve ce même schéma d'un créateur aux idéaux « hybrides » perdant le contrôle de son œuvre et la voyant se soumettre à des valeurs opposées aux siennes. Dans *Midnight's Children*, Saleem prend conscience qu'il ne maîtrise pas le destin de l'Inde et que celle-ci s'éloigne de tous ses rêves de démocratie intégrant le multiple. Dans *Fury*, Malik Solanka perd d'abord le contrôle de sa créature, Little Brain, (en français Cervelette) qu'il avait rêvée faisant découvrir les grands philosophes au peuple et qu'il voit réduite à une pop Star satisfaisant aux lois du marketing. Ensuite, c'est l'utopie des Rois Pantins et de leur cybermonde qui lui échappe. Dans *The Moor's Last Sigh*, Aurora à travers sa peinture, et notamment ses représentations de son fils en Maure, a défendu une vision de l'hybridité comme valeur supérieure, mais lorsque son fils et

[24] Cité par Timothy Brennan, *Salman Rushdie and the Third World*, *op. cit*., p. 122.
[25] *La honte*, *op. cit.*, p. 80. *Shame*, *op. cit.*, p. 70 : « modern fairy-tale ».
[26] Salman Rushdie, *Step across this Line: Collected Nonfiction 1992-2002*, New York, Modern Library, 2002, p. 59 : « When the imagination is given sight by passion, it sees darkness as well as light. To feel so ferociously is to feel contempt as well as pride, hatred as well as love. These proud contempts, this hating love, often earn the writer a nation's wrath. The nation requires anthems, flags. The poet offers discord. Rags. » Ma traduction.

modèle, qu'elle croit pouvoir dominer, se laisse séduire par sa rivale et la trahit, elle perd toutes ses illusions :

> « Et le personnage du Maure : seul maintenant sans mère, il sombra dans l'immoralité, et fut présenté comme une créature de l'ombre, figurant dans des scènes de débauche et de crime. Dans ces dernières toiles, il semblait perdre son ancien rôle métaphorique d'unificateur des contraires, de porte-étendard du pluralisme, il cessait de représenter un symbole – quoique approximatif – de la nouvelle nation, et se transformait en une figure semi-allégorique de décadence. Apparemment, Aurora avait décidé que les idées d'impureté, de métissage culturel, qu'elle avait considérées pendant l'essentiel de sa vie créatrice comme ce qu'il y avait de plus proche de la notion du Bien, étaient, elles aussi, susceptibles de distorsion, porteuses d'autant d'obscurité que de lumière. Ce 'Maure noir' incarnait une nouvelle image de cette idée de l'hybride que l'on pourrait associer à quelque fleur baudelairienne du mal »[27]

Il n'est sans doute pas tout à fait anodin que Moraes ait indiqué que beaucoup avaient surnommé sa mère « Amrika » et sa fiancée « Moskva ». La nation indienne, prise entre deux pôles d'attraction, oscille également entre deux potentiels de l'hybridité[28] : la synthèse des contraires et la schizophrénie. Uma, la fiancée de Moraes est en effet schizophrène :

> « Sa capacité à adopter des personnalités radicalement différentes en fonction des gens avec qui elle se trouvait – pour devenir ce qu'elle pensait que tel homme ou telle femme (mais en général un homme) apprécierait le plus – était exceptionnelle ; mais il s'agissait d'un talent d'actrice poussé jusqu'à la folie et au-delà. »[29]

Dans les œuvres qui suivent *Midnight's Children* et *Shame*, le mouvement, déjà amorcé dans *Shame*, vers une réflexion plus orientée vers la migration et l'exil s'accentue. La question de l'hybridité se détache de plus en plus de l'interrogation sur la nation.

---

[27] Salman Rushdie, *Le dernier soupir du Maure*, *op. cit.*, p. 347. *The Moor's Last Sigh*, *op. cit.*, p. 303 : « And the Moor-figure: alone now, motherless, he sank into immorality, andwas shown as a creature of shadows, degraded in tableaux of debauchery and crime. He appeared to lose, in these last pictures, his previous metaphorical rôle as a unifier of opposites, a standard-bearer of pluralism, ceasing to stand as a symbol - however aproximate – of the nation, and being transformed, instead, into a semi-allegorical figure of decay. Aurora had apparently decide that the ideas of impurity, cultural admixture and mélange which had been, for most of her creative life, the closest things she had found to a notion of the Good, were in fact capable of distorsion, and contained a potential for darkness as well as for light. This 'Black Moor' was a new imagining of the idea of the hybrid – a Baudelairean flower, it would not be too far to suggest, of evil ».

[28] Il ne faudrait toutefois pas voir plus derrière ce clin d'œil que l'auteur n'a voulu y mettre. Aurora n'est pas une allégorie des États-Unis ni Uma de l'URSS.

[29] *Le dernier soupir du Maure*, *op. cit.*, p. 305. Salman Rushdie, *The Moor's Last Sigh*, *op. cit.*, p. 265-266 : « Her ability to take on radically different personae in the company of different people – to become what she guessed a given man or woman (but usually man) would find most appealing – was exceptional; but this was a talent for acting that had been pushed to the point of insanity, and beyond. »

Ben Okri : les rêves de la gestation nationale

Dans les romans de Ben Okri, le rapport à la nation est également complexe. Dans *Flowers and Shadows*, dans *The Landscapes Within* et dans *Dangerous Love*, le Nigéria est l'espace de référence explicite, une nation donc, mais une nation qui est présentée comme n'ayant d'avenir qu'à condition que les fils sachent rompre avec leurs pères[30], sans pour autant renoncer à leur identité. Une sorte d'injonction paradoxale si l'on considère qu'une nation, pour exister, doit s'appuyer sur des fictions de transmission, d'héritage. En fait, il ne s'agit pas de rompre dans le sens de nier l'existence, mais de prendre conscience de la trahison de la génération précédente. Le rêve national, jusque là, a été perverti par la corruption. Quelle nation peut grandir lorsque les jeunes générations, déçues par leur héritage, renoncent à la rêver pour se rêver ailleurs ? La mission qui échoit à l'artiste (Omovo dans *The Landscapes within* et *Dangerous Love*) est une mission pleine d'ambivalences : il s'agit à la fois de témoigner et par là de dénoncer l'héritage, de s'en distancier, mais en même temps de manifester son engagement dans la communauté (par opposition à ceux comme Dele qui ont abandonné leurs idéaux de révolte pour rêver d'exil).

Dans la trilogie d'Azaro, la tension entre rêve national et désillusion est également très forte. Même si l'on peut accepter les objections de C.D. Balzer à la réduction de la trilogie d'Azaro à une simple allégorie de la nation du Nigéria, il n'empêche que le héros et la nation partagent une condition essentielle, celle de l'*abiku*. Dans *The Famished Road*, le parallèle est explicite :

> « Papa comprit que toutes les nations sont des enfants ; il fut choqué de découvrir que notre nation était elle aussi une nation abiku, une nation enfant-esprit, qui ne cesse de renaître. Il fut bouleversé de reconnaître que le sang et les trahisons viennent entacher l'humanité après chaque naissance et que notre enfant refusera de rester jusqu'à ce que nous ayons fait le sacrifice propice et prouvé l'authenticité de notre désir de supporter le poids d'une destinée unique. »[31]

Dans *Songs of Enchantment* et surtout dans *Infinite Riches*, le thème prend nettement plus d'ampleur. Dans le troisième volume notamment, les interrogations sur la naissance de la nation deviennent centrales. Azaro a conscience que de

[30] Voir dans le chapitre 1, la partie 2.5. « Sans famille, sans protection, mais aussi sans limite : l'hybride et la liberté », p. 100-101.

[31] Ben Okri, *La route de la faim*, op. cit., p. 631-632. *The Famished Road*, *op. cit.*, p. 494 : « Dad found that all nations are children; it shocked him that ours too was an abiku nation, a spirit-child nation, one that keeps being reborn and after each birth come blood and betrayals, and the child of our will refuses to stay till we have made propitious sacrifice and displayed our serious intent to bear the weight of a unique destiny. »

multiples rêves de la nation se concurrencent. Le principal problème est bien celui déjà évoqué dans *The Famished Road*, il faudrait prouver le « désir de supporter le poids d'une destinée unique » :

> « Mais je me rendis compte au même instant que les gens du pays fertile eux aussi rêvaient la nation en train de naître et qu'ils n'interrogeaient pas la nature de leurs rêves. C'était leur propre futur qu'ils rêvaient. Et moi j'errais dans la multitude muette. La rivière des rêves n'avait pas de direction. Les rêves étaient trop nombreux, trop différents, trop contradictoires : la nation n'était pas constituée d'un peuple, mais de plusieurs, cartographiés et reliés dans une entité artificielle par les bâtisseurs d'empire. La multitude de rêves devint une confluence enfiévrée de courants contraires. […] Tous ceux qui rêvèrent de tels rêves nous emprisonnèrent nous qui venions après dans les réseaux d'acier fiévreux de l'égoïsme et de l'envie. »[32]

Dans ce troisième volume, il apparaît clairement qu'Azaro n'incarne pas la nation, mais seulement que la nation partage une même condition d'*abiku*. Plusieurs personnages, à un moment ou un autre (ou par une de leur dimension), peuvent avoir une fonction allégorique. Ade est lui aussi un enfant *abiku*, mais qui, contrairement à Azaro, ne choisit pas de rester. Il incarne l'abandon de toute illusion, le renoncement à changer le monde. Avant de mourir et de retourner dans le monde des esprits, il explique à Azaro :

> « Ma destinée m'était cachée et c'est à cause de toute la pauvreté, toute la souffrance du monde, la méchanceté et les mensonges, c'est à cause de tout cela que je ne voulais pas vivre. Mais maintenant je sais que j'étais né pour aimer le monde tel que je l'ai trouvé. Et pour le changer si je le pouvais. J'aurais une autre chance. »[33]

Le vieil homme aveugle, qui réapparaît régulièrement dans les trois volumes, peut aussi avoir certains accents allégoriques :

> « Le vieil homme, comme les triplés abiku de Madame Koto qui se combattent les uns les autres, est aussi le Nigeria, créateur aveugle de musique discordante, évoquant le vieil homme enfant surnaturel du premier roman de Ayi Kwei Armah, qui accomplissait le cycle

[32] Ben Okri, *Infinite Riches*, *op. cit.*, p. 234 : « But I became aware at the same moment that the people of the fertile land were also dreaming the nation into being, and not questioning the nature of their dreams. They were dreaming their futures in it. And I was knocked about in the wordless multitude. The river of dreams was without direction. The dreams were too many, too different, too contradictory: the nation was composed not of one people but of several mapped and bound into one artificial entity by Empire builders. The multitude of dreams became a feverish confluence of contending waters. […] All those who dreamt such narrow dreams imprisoned us who came later in their fevered steel webs of selfishness and greed. » Ma traduction.

[33] Ben Okri, *Songs of Enchantment*, *op. cit.*, p. 195-196 : « My destiny has been hidden from me and it was because of all the poverty, all the suffering in the world, the wickedness and the lies, it was because of all these that I didn't want to live. But now I know I was born to love the world as I find it. And to change it if I can. I will get a better chance. » Ma traduction.

> de la naissance à la vieillesse à un rythme accéléré, un pays vieux et aveugle avant même d'être né. »[34]

Dans *The Famished Road*, Azaro rencontre une déesse à la « grossesse puissante et merveilleuse » qui pourrait être sur le point de mettre au monde une nouvelle nation : « Sa somptueuse grossesse était si saisissante face à la mer immense que l'on s'attendait à la voir donner naissance à un dieu ou à un nouveau monde. » Mais la déesse ne parvient pas à accoucher « parce qu'elle n'a pas trouvé d'enfant à qui donner naissance ». [35] Plus complexe est le personnage de Madame Koto, enceinte de triplés *abikus* à la fin de *The Famished Road* et dont la grossesse est clairement associée à la gestation de la future nation. Elle-même fait le parallèle : « Vous me regardez tous comme si j'allais donner naissance à un cheval, mais lequel d'entre vous peut donner naissance à un pays sans mourir d'épuisement, eh? »[36] Cette grossesse est particulièrement difficile et Madame Koto est sujette à des rêves inquiétants :

> « Puis elle rêva qu'elle donnait naissance à une nation. Une nation instable, éclatante de diversité. Un cauchemar de nation, avec un potentiel de gâchis et d'échec aussi grand que ses ressources immenses, que ses fabuleuses possibilités. Elle ne fit rien pour changer le rêve. Elle pouvait troubler notre sommeil et jeter des sorts puissants sur notre nature la plus profonde, mais elle ne pouvait pas transformer son rêve en quelque chose de supérieur. Et nous qui étions accordés aux résonances de son esprit, fûmes infectés par cet échec à changer nos rêves. »[37]

Elle meurt finalement enceinte, sans que l'on sache ce qu'il serait advenu de sa progéniture. Si Brenda Cooper affirme qu'« elle devient l'incarnation, le symbole physique du nouveau pouvoir lui-même, plutôt que sa transgression, avec ses triplés *abikus* qui se déchirent, augurant des guerres civiles sanglantes à venir »[38],

---

[34] Brenda Cooper, *Magical Realism in West African Fiction*, *op. cit.*, p. 105 : « The old man, like Madame Koto's warring abiku triplets, is also Nigeria, unseeing creator of discordant music, reminiscent of the unnatural old man-child of Ayi Kwei Armah's first novel, completing the cycle from birth to old age at en accelerated speed, a country old and blind before it has even been born. » Ma traduction.

[35] Ben Okri, *La route de la faim*, *op. cit.*, p. 27. *The Famished Road*, *op. cit.*, p. 14 : « because she hasn't found a child to give birth to ».

[36] Ben Okri, *Infinite Riches*, *op. cit.*, p. 30 : « You all stare at me as if I am giving birth to a horse, but which one of you can give birth to a country and not die of exhaustion, eh? » Ma traduction.

[37] *Ibid.*, p. 233 : « Then she dreamt that she was giving birth to a nation. An unruly nation, bursting with diversity. A bad dream of a nation, with potential for waste and failure as great as its enormous resources, its fabulous possibilities. She did nothing to alter the dream. She could affect our sleep, and work powerful spells on our innermost natures, but could not transform her dream in something higher. And we who tuned into the resonances of her spirit were infected with this failure to change our dreams. » Ma traduction.

[38] Brenda Cooper, *Magical Realism in West African Fiction*, *op. cit.*, p. 87 : « she becomes the embodiment, the physical symbol of the new power itself, rather than its transgression, with her warring *abiku* triplets, ominously signalling the country's bloody civil war to come. » Ma traduction.

il semble plus juste de dire que Madame Koto incarne une forme possible de l'avenir national. Les images de la nation sont multiples et, qui plus est, changeantes, dans la mesure où les personnages qui à un moment l'incarnent sont sujets aux métamorphoses les plus extraordinaires : Madame Koto est parfois d'une grande générosité, parfois avide de pouvoir, parfois corrompue, parfois dévouée. Le vieil homme aveugle semble être un personnage profondément négatif dans *The Famished Road*, mais paraît transformé en sage dans *Infinite Riches*, etc. La nation est un rêve qu'il faut savoir maîtriser et les gens de pouvoir comme Madame Koto ont une grande responsabilité à cet égard, dans la mesure où ils ont les moyens de faire de ce rêve un rêve collectif. Maintenant, on peut s'interroger sur le fait que les trois romans d'Okri ne nomment jamais explicitement le Nigeria. Bien qu'il paraisse évident que cela soit le pays dont il est question, cela n'est jamais précisé. Si l'on suit l'analyse de Neil Ten Kortenaar[39], ce choix de ne pas donner de nom à la nation correspond à une incertitude quant à la validité et à la cohérence de la référence nationale. Le roman multiplie d'ailleurs les échos, choisissant un discours polyphonique ouvert aux contradictions et aux incertitudes. Comme chez Rushdie, le narrateur refuse de donner une conclusion fermée à son roman. Il y a une véritable tension entre un désir de penser la communauté et une impossibilité de lui donner un contour clair, une tension qui se traduit par des élans contradictoires. Neil Ten Kortenaar remarque ainsi que, dans *The Famished Road*, la nation semble se refuser perpétuellement, sans pour autant disparaître totalement :

> « le réalisme magique d'Okri, apparemment indifférent à l'Etat-nation et si sceptique quant à l'autorité publique, diffère pourtant de celui de Garcia Marquez, en ce qu'il revient de manière obsessionnelle vers l'état auquel il n'a pas donné de nom. »[40]

Il semble que la trilogie d'Azaro ne s'interroge pas tant sur le Nigéria en tant que nation que sur la nécessité de penser, de rêver un monde dans lequel un projet communautaire (pourquoi pas national) serait possible. Si Okri invite le lecteur à re-rêver le monde, c'est plus avec un but philosophique que politique.[41] Le parcours d'Omovo dans *Dangerous Love* s'inscrit aussi dans une telle perspective

[39] Neil Ten Kortenaar, « Fictive States and the State of Fiction in Africa », *Comparative Literature*, vol. 52, n° 3, été 2000, p. 228-245.
[40] *Ibid.*, p. 242 : « Okri's magic realism, seemingly indifferent to the nation-state and so skeptical about public authority, differs from Garcia Marquez's however, in its obsessive return to the state he has left unnamed. » Ma traduction.
[41] Voir John C. Hawley, « Ben Okri's Spirit-Child: Abiku Migration and Postmodernity », *Research in African Literature*, vol. 26, n° 1, 1995, p. 20-29.

dans la mesure où, là encore, l'artiste dépasse l'impératif politique (auquel plusieurs personnages voudraient réduire les créations d'Omovo) pour privilégier une quête plus profonde, plus intime, éventuellement spirituelle. Pour Omovo, la communauté est essentielle, mais il n'a jamais la prétention de la résumer dans ses œuvres ni de lui prescrire un programme. De la même manière, Okri insiste dans ses romans sur les élans contradictoires qui peuvent habiter chaque homme et sur les métamorphoses toujours possibles (en bien comme en mal[42]). La nation est traitée de la même manière : une entité en gestation, dont on ne saurait dire si elle se révèlera un monstre ou un miracle. Mais quel que soit son destin, il ne saurait être affirmé par le roman. Les romans d'Okri ne veulent pas proposer de réponses, seulement poser des questions.

Waberi : la réalité d'une nation dévoreuse contre l'utopie d'une nation hospitalière

Dans *Transit* de Waberi, Abdo-Julien et Bachir représentent les deux faces contradictoires de l'avenir djiboutien, deux images inachevées qui soulignent surtout le caractère incertain et fragile de cette identité. Tous deux sont nés en même temps que l'indépendance. Bachir explique en effet :

> « Je suis né hier, je dis hier comme ça, enfin je veux dire que je suis né il n'y a pas très longtemps, et même à l'échelle de ce pays poussin je suis pas trop trop cassé quoi. On a le même âge le pays-là et moi-même, alors croyez moi fidèlement si je fouille et regarde tout partout »[43]

Quant à Abdo-Julien, on apprend qu'« il avait aussi le même âge que l'indépendance ».[44] Mais tous deux s'opposent par le parcours : Abdo-Julien, enfant surdoué et cultivé, musicien ouvert à toutes les influences, rêvant d'un avenir pacifique pour une nation réconciliée avec sa diversité ; Bachir, enfant de la rue devenu enfant-soldat, sans éducation et sans avenir et n'ayant pour seule ambition que sa survie et quelques divertissements condamnables (drogue, viols, etc.). Abdo-Julien, celui qui meurt trop jeune, Bachir celui qui prend sa place et survit, mais doit partir en exil. Quel avenir pour Djibouti ? Quel que soient les indices plutôt pessimistes, l'auteur se refuse lui aussi à conclure. Dans *Balbala*,

[42] Voir ainsi l'évolution du personnage du photographe qui de personnage très positif dans *The Famished Road* devient nettement plus ambigu dans *Infinite Riches*, celle de l'aveugle qui a au contraire une évolution positive et celle de Madame Koto, complexe et multiforme.
[43] Abdourahman Waberi, *Transit*, *op. cit.*, p. 20.
[44] *Ibid.*, p. 136.

Djibouti est présentée comme une nation qui s'auto-mutile. Tout d'abord le contexte est celui de la guerre civile, une guerre fratricide. Le père de Waïs affirme par ailleurs : « Notre pays est en train de dévorer ses enfants. »[45] Et effectivement, la nation pour se maintenir ne semble trouver d'autre issue que dans le meurtre de ses propres enfants. Waïs et ses équipiers, victorieux dans des courses prestigieuses sont qualifiés d'« ambassadeurs de la nation »[46] par le premier ministre, mais meurent tous les trois assassinés par un pouvoir qui ne souffre aucune contestation. De même une chanteuse « qui avait jadis pris part à la lutte pour l'indépendance »[47] est emprisonnée. Autre fait révélateur d'un malaise dans l'image que la nation djiboutienne tente de se donner d'elle-même : le quotidien *La Nation*, pour célébrer son quinzième anniversaire, préfère consacrer un article particulièrement laudateur à Henry de Monfreid, cet aventurier, trafiquant, écrivain qui a vécu à Djibouti et en a vanté les beautés, plutôt que de regarder vers l'avenir. Seule lueur d'espoir : l'amitié entre quatre jeunes gens de milieux et d'appartenances très diverses : Waïs et Anab sont Somalis, Yonis probablement aussi, mais Dilleyta est Afar. Yonis a fait des études et a beaucoup voyagé, sa compagne Anab n'est pas allée à l'école parce que dans sa famille on pensait qu'il était inutile qu'une femme soit éduquée. Waïs est un sportif qui pendant longtemps se tient loin des évènements politiques, Dilleyta un poète et un idéaliste engagé. Ensemble, ils prêchent une autre idée de la nation que celle qui leur est imposée :

> « La nation est un corps habitable, ouvert à tous et non une demeure close, un patio réservé au cercle du patriarche. Nous voulons inaugurer un banquet de la parole où tout le monde serait convié, où chacun trouverait sa place avec ses mots et son passé, bref avec toute sa mémoire nomadisante. Nous voulons une parole déligotée, dirigée vers les autres, une parole qui soit lien, arborescence et prise de conscience à la fois. L'apprentissage de la fraternité passe par cette conquête, cette parole aux accents pluriels. […] Refuser, rejeter les mots de la tribu ; cette formule de Mallarmé, Dilleyta et ses amis, 'le quatuor subversif', comme dirait l'éditorialiste, se la sont appropriée. »[48]

À la fin du roman, Waïs est mort, Dilleyta disparu, Yonis muselé, seule Anab résiste par la force de son espoir.

On sent chez ces trois auteurs à la fois le désir et l'hésitation à envisager une nation à l'identité heureuse et harmonieuse. Peut-être considèrent-ils que les

[45] Abdourahman Waberi, *Balbala*, *op. cit.*, p. 47.
[46] *Ibid.*, p. 54.
[47] *Ibid.*, p. 41.
[48] *Ibid.*, p. 87-88.

évolutions politiques propres à leur pays ne correspondent pas à leurs aspirations, mais peut-être aussi ont-ils conscience des difficultés d'adéquation du modèle état-national à des régions marquées par une Histoire particulièrement complexe. L'hybridité, qui implique des tensions, des contradictions, qui signifie débordement et subversion, peut-elle être contenue dans un projet commun, dans des frontières ? L'opposition entre Saleem et Shiva dans *Midnight's Children* qui incarne les déchirements de l'hybride est à l'origine de l'échec de l'utopie du congrès des enfants de minuit (Saleem veut en exclure Shiva qui pour se venger dénonce les enfants à la Veuve). La condition hybride inclut dans sa constitution même un fort potentiel de guerres fratricides. L'idée d'une nation véritablement hybride qui parviendrait à maintenir ses tensions sans sombrer dans le chaos est un rêve que beaucoup d'auteurs tentent d'opposer aux réalités du monde post-colonial, sans toujours oser espérer qu'il soit plus qu'un fantasme ou une utopie. D'autres se montrent bien plus pessimistes et renoncent au rêve communautaire.

Patrick Chamoiseau : le nostalgique de la nation inexistante ou le penseur de l'alternatif ?

En ce qui concerne les Antilles francophones, on ne peut guère parler de nation. La Guadeloupe et la Martinique étant des départements d'outre-mer, le seul État-nation dont il saurait être question serait la France. Quant à supposer qu'il existerait une nation antillaise (ou martiniquaise ou guadeloupéenne) qui ne demanderait qu'à se concrétiser dans un cadre politique adapté, c'est un pas que ne sont pas prêts à sauter tous les écrivains antillais. Certains toutefois paraissent tentés. Édouard Glissant, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant (on notera qu'ils sont tous trois martiniquais, cette tentation « nationaliste » paraissant moins présente chez les auteurs guadeloupéens) flirtent régulièrement avec l'idée, sans d'ailleurs forcément recourir directement au concept de nation.

Les romans de Chamoiseau mettent tous en avant un certain idéal autonomiste. Dans *Chronique des sept misères*, Pipi devient « jardinier-miracle » pour subvenir aux besoins de la famille qu'il a à charge. Sa réussite lui attire l'admiration des politiciens qui déclarent « qu'il avait fourni la preuve que l'indépendance était viable »[49]. Césaire lui promet « Cher ami, je défendrai

[49] Patrick Chamoiseau, *Chronique des sept misères*, *op. cit.*, p. 200.

personnellement toute entreprise à grande échelle employant vos méthodes… »[50] et envoie « une queue de nègres botanistes et ingénieurs agronomes » pour l'assister. Mais ces scientifiques et ces techniciens sont incapables de se mettre à sa portée et voudraient que ce soit lui qui renonce au créole et à son mode de connaissance de la nature pour leur transmettre son savoir en français et en termes scientifiques. L'expérience est un échec, non seulement parce que la transmission n'a pas lieu, mais aussi parce que Pipi en perd la confiance en lui-même et se trouve par la suite incapable de réitérer ses exploits. Cet épisode peut être lu comme une allégorie de la départementalisation de la Martinique. Césaire plein de bonne volonté et soucieux de la prospérité de son peuple, en « vendant » son pays à la France, a coupé le lien avec la culture traditionnelle : les « nègres botanistes et ingénieurs agronomes » formés en France ne sont pas capables d'accéder au savoir des hommes du peuple. Ces derniers auraient peut-être eu les connaissances et les ressources nécessaires à l'indépendance, mais on ne les a pas écoutés, on n'a pas essayé de comprendre leur vision des choses. Dévalorisés, ils ont perdu la confiance en eux-mêmes et se sont eux-mêmes coupés de leurs connaissances, de leur héritage. L'aisance financière assurée par la départementalisation (« Césaire avait fait débloquer un gros bi de millions par le conseil régional »[51]) ne peut tout acheter. On retrouve dans *Texaco* des traces de cette vision des choses. Ainsi, là encore, l'idéal de l'autarcie et de l'auto-suffisance est mis en avant que ce soit dans l'épisode du *noutéka* des mornes ou dans celui du quartier de Texaco lui-même. L'exaltation de la terre et de ses richesses (dont la spécificité est soulignée par le souci de nommer les plantes que l'on ne trouve pas en Europe) est, on l'a dit, une façon d'affirmer l'enracinement dans le lieu. La réflexion politique se poursuit également à travers le portrait toujours ambivalent de Césaire. Désespérés de ne pas être reconnus par le centre, Marie-Sophie et les habitants de Texaco viennent plaider leur cause auprès du député-maire. Celui-ci, dans son rôle politique, s'apprête à les éconduire, mais Marie-Sophie lui cite alors un passage du *Cahier*. Troublé, Césaire hésite et, par la suite, entreprend les mesures nécessaires à l'aménagement et à la sauvegarde du quartier marginal. Alors que le politicien est prêt à sacrifier la part de chaos mais aussi de forces vives de l'identité créole, le poète accepte de les reconnaître. Chamoiseau dénonce le choix de la dépendance, mais ne veut pas rompre tout à

[50] *Ibid.*, p. 201.
[51] *Ibid.*, p. 201-202.

fait avec le poète de la Négritude qu'il considère comme un père de l'identité et de la littérature créole. Dans *Biblique des derniers gestes*, Balthazar est défini dès les premiers mots du roman comme « le grand indépendantiste »[52]. Tout concourt à le présenter comme celui qui aurait été un véritable héros national si la Martinique était devenue une nation indépendante. Le narrateur évoque même « son essence martiniquaise »[53] avant de raconter ses combats et ses engagements. Si Balthazar est parfois quelque peu ridicule, c'est toujours parce qu'il a échoué : les modalisations négatives qui accompagnent toute évocation de ses prises de position sur la Martinique[54] sont en fait ironiques et témoignent surtout de la distance entre les idéaux de cet homme et la situation actuelle du pays. On l'a dit, Balthazar est un anti-Césaire, le héros qu'aurait pu avoir la Martinique, celui qui aurait pu peut-être en faire une nation. Mais le roman ne conclut pas sur la nécessité de reprendre les luttes pour l'indépendance, il témoigne aussi de ce que cette époque est terminée. Aucune victoire n'est acquise définitivement et beaucoup ont aussi une face sombre :

> « J'ai vu les indépendances devenir des enfers de violences, de massacres et de tueries. J'ai vu les peuples se libérer pour tomber dans les reflets des anciens maîtres et s'infliger à eux-mêmes, les souffrances que nous avions combattues… Et j'ai vu de nouveaux conquérants qui se moquent de nos vieilles armes. J'ai échoué. »[55]

En Martinique, la dépendance financière semble avoir plongé le pays dans une léthargie qui interdit toute véritable révolte. Toute l'énergie et la volonté de Balthazar s'épuisent devant cet intérêt pour sa personne et son parcours, qui n'est pourtant pas capable de se muer en action. Assez vite, il est récupéré par les médias qui en font une sorte de créature folklorique. Il prend peu à peu conscience que les ennemis traditionnels existeront toujours, mais que d'autres s'y sont ajoutés : le néo-colonialisme, l'emprise des médias, la drogue, etc. Face à ces dangers nouveaux, de nouvelles armes sont nécessaires. Balthazar abandonne alors le recours à la force pour chercher secours dans la poésie : Saint-John Perse, Césaire et Glissant, mais aussi Segalen, Hölderlin, Claudel. À travers leurs textes il cherche à comprendre comment ces hommes, liés à un

[52] Patrick Chamoiseau, *Biblique des derniers gestes*, *op. cit.*, p. 15.
[53] *Ibid.*, p. 16.
[54] Par exemple : « ses interminables péroraisons sur notre tragédie » (p.17) ; « M. Balthazar Bodule-Jules lutta contre une nouvelle lubie : le tourisme à tout-va » (p. 771) ; « Il truffa ses discours de considérations belliqueuses sur les biotopes et les écosystèmes » (p. 772) ; « [il] péror[ait] contre le colonialisme durant près de deux heures » (p. 772) ; etc.
[55] *Ibid.*, p. 820.

contexte, à un milieu, à des croyances parviennent à trouver une immense liberté en puisant au fond d'eux-mêmes. Ensuite c'est vers la nature qu'il se tourne. En observant les plantes de son jardin, il prend conscience que l'élan vital de chacune peut être une menace pour les autres et qu'il faut non pas tout maîtriser, tout régenter, mais assurer « l'auto-organisation des énergies, l'équilibre négocié des puissances. »[56] Les leçons de la terre et de la poésie lui apprennent qu'il faut envisager la patrie, d'une part à partir de la diversité qui habite chaque homme – chaque homme par ses expériences et sa complexité étant un microcosme du monde – et d'autre part dans ses relations avec les autres. La nostalgie nationale semble faire la place à une utopie nouvelle. Balthazar meurt, laissant derrière lui le témoignage de sa vie recueilli par le marqueur de paroles et une communauté du « Pays enterré » soudée et unie par l'amour et le respect pour sa personne et sa vie. L'espoir naît que sa tombe « deviendra un bel arbre ouvert à la fréquentation des oiseaux migrateurs. »[57]

2. La nation impossible

Naipaul : l'horreur communautaire

Dans tous ses romans, Naipaul fait preuve d'un cynisme noir dès qu'il s'agit de communauté. De la cellule familiale à la nation, la communauté (dans les pays du Tiers-Monde) est source d'angoisse et d'oppression. Trinidad, l'île natale de Naipaul, sert de décor à plusieurs de ses romans (*A House for Mr. Biswas*, *The Mystic Masseur*), mais ne semble jamais pouvoir être reliée à un sentiment de communauté. Dans *The Suffrage of Elvira* un des personnages avance : « On est une nation rampante »[58]. Dans ce roman, l'auteur décrit une petite ville de Trinidad appelée à voter pour la première fois. Il s'agit là d'un roman non seulement sans héros mais aussi sans personnage principal. Les habitants qui ne connaissent que la poursuite du profit personnel, (qui implique la corruption, le mensonge, le vol ainsi que la débrouillardise et la ruse) ne forment une

[56] *Ibid.*, p. 816.
[57] Patrick Chamoiseau, *Biblique des derniers gestes*, *op. cit.*, p. 853.
[58] V.S. Naipaul, *The Suffrage of Elvira*, London, André Deutsch, 1958, rééd. dans l'anthologie *The Nightwatchman's Occurrence and Other Comic Inventions. The Suffrage of Elvira. Mr Stone and the Knights Companion. A Flag on the Island*, London, Picador, 2002, p. 25 : « We is a creeping nation » Ma traduction.

communauté que dans le sens où ils vivent les uns à côté des autres. Bruce King note très justement dans sa monographie sur l'auteur :

> « *The Suffrage of Elvira* a une intrigue compliquée, encombrée d'incidents et de nombreuses histoires entrelacées. Alors que cela est caractéristique de l'intrigue communautaire développée autour d'une situation particulière, une élection par exemple, qui est fréquente dans les romans des débuts de la colonisation, Naipaul n'est pas à l'aise avec la forme. De tels romans constituent généralement une affirmation de valeurs communautaires, d'une subculture ou d'un peuple colonisé – et leur représentation du peuple est une affirmation politique. Mais le propos de Naipaul va plutôt à l'encontre de cela. Il y a ici un assortiment hétérogène de personnes et de cultures qui n'ont rien d'autre en commun que d'essayer de tirer tout ce qu'ils peuvent de la situation. »[59]

Michael Gorra va dans le même sens lorsqu'il affirme :

> « Pour Naipaul, les différents peuples que l'empire a amené dans les Caraïbes ne sont pas devenus un. Ils ont échoué à former une culture commune, sont entré en collision sans former une entité cohérente. »[60]

Dans ses romans ultérieurs d'ailleurs, Naipaul renonce à ces mosaïques de personnages d'importance relativement égale (que l'on trouvait aussi dans *Miguel Street*) pour se concentrer sur des individus spécifiques, souvent mal à l'aise dans leur communauté. Dans *The Mystic Masseur* (publié un an avant *The Suffrage of Elvira*), le narrateur fait du personnage principal une allégorie : « Personnellement, je crois que l'histoire de Ganesh est, en quelque sorte, l'histoire de notre temps »[61]. Avec ce roman, l'auteur est bien plus proche de ceux qu'il a écrit par la suite (*The Suffrage of Elvira*, plus dans la lignée de *Miguel Street* semble avoir été une expérience par la suite mise de côté). L'allégorie n'y est pas celle de la nation. Ganesh est l'incarnation, non plus d'une cohésion sociale, mais au contraire de la débrouillardise nécessaire à chacun pour faire son chemin dans un univers disloqué. On retrouve dans *A House for Mr. Biswas* ou dans *The Mimic Men*, la même tentative de faire des personnages principaux, avec leur incapacité à trouver leur place dans le monde, des allégories de la condition (post)coloniale.

---

[59] Bruce King, *V.S. Naipaul*, *op. cit.*, p. 39 : « *The Suffrage of Elvira* has a complicated plot, cluttered with incidents and many intertwined stories. While this is characteristic of the community plot developed around a specific situation, such as an election, that is common to novels in the early stages of colonization, Naipaul is not at ease with the form. Such novels are usually an affirmation of communal values, a subculture, or a colonized people – and their portrayal of a people is a political assertion. But Naipaul's point is rather the opposite. Here is an unhomogeneous assortment of peoples and cultures with nothing more in common than getting what they can out of the situation. » Ma traduction.

[60] Michael Gorra, *After Empire. Scott, Naipaul, Rushdie*, *op. cit*., p. 80 : « For Naipaul the different peoples that empire brought to the Caribbean have not become as one. They have failed to form a common culture, have collided without cohering. » Ma traduction.

[61] V.S. Naipaul, *Le masseur mystique*, *op. cit*., p. 19. *The Mystic Masseur*, *op. cit.*, p. 8 : « I myself believe that the history of Ganesh is, in a way, the history of our times. »

Quant aux communautés de l'île d'Isabella dans *The Mimic Men*, de l'île jamais nommée de *Guerrillas* ou de Trinidad dans *A House for Mr. Biswas*, elles paraissent toujours fragmentées, incohérentes, résumées à la cohabitation non choisie et non assumée de plusieurs groupes. Dans *The Mimic Men*, l'auteur souligne surtout le décalage entre les prétentions à l'indépendance nationale d'une colonie des Caraïbes et le peu de culture politique et de compétences qui y seraient nécessaires. Le fait que plusieurs autres romans de l'auteur se situent dans des îles n'ayant pas de nom comme dans *Guerrillas* ou portant un nom imaginaire comme dans *The Mimic Men* pourrait témoigner de cette incertitude quant à la nation évoquée par Neil Ten Kortenaar.

Maryse Condé : les communautés désœuvrées

Maryse Condé semble avoir un peu plus de tendresse pour sa Guadeloupe natale que Naipaul pour Trinidad, mais chez elle aussi tous les communautarismes sont battus en brèche. Dans *Penser la créolité*, l'auteure affirme d'ailleurs que la nation n'a pas d'avenir :

> « Il y a cinquante ans, quand il écrivait le *Cahier d'un retour au pays natal*, Césaire affirmait avec arrogance n'appartenir à aucune des nationalités prévues par les chancelleries. Je me demande si ce n'est pas l'état de la majorité d'entre nous aujourd'hui et si les vieilles catégories de race, nationalité, territoire auxquelles nous nous accrochons ne sont pas en train de devenir caduques. »[62]

Elle stigmatise par ailleurs les auteurs (probablement une allusion à Chamoiseau et Confiant) qui tentent de faire croire à la cohésion et à l'authenticité du pays natal, alors qu'eux-mêmes ont souvent vécu au moins une partie de leur vie en France et y publient leurs œuvres. Elle dénonce cette injonction faite aux écrivains antillais de faire une littérature de la communauté : « la littérature antillaise s'est toujours voulue l'expression d'une communauté. Ecrire se veut un acte collectif. Même quand il dit 'je', l'écrivain antillais est censé penser 'nous'. »[63] Une accusation d'ailleurs également portée par le philosophe guadeloupéen Jacky Dahomay qui regrette que « les cultures antillaises so[ient] dominées par une faiblesse de la subjectivité. »[64]

---

[62] Maryse Condé, « Chercher nos vérités », in Maryse Condé et Madeleine Côttenet-Hage (dir.), *Penser la créolité*, *op. cit*., p. 305.
[63] *Ibid*., p. 309.
[64] Jacky Dahomay, cité par Delphine Perret, *La créolité : espace de création*, *op. cit*., p. 230.

Dans *Traversée de la mangrove*, les multiples personnages de Rivière au Sel vivent ensemble, mais ne paraissent jamais réellement former une communauté, chacun étant enfermé dans un univers réduit au groupe ethnique, parfois à la famille. Il s'agit peut-être là d'un roman de la communautée, mais de la « communauté désœuvrée » pour reprendre l'expression de Jean-Luc Nancy[65]. Si la mort de Francis Sancher réunit un moment tous les habitants, ce n'est que le temps de prendre de nouvelles impulsions personnelles, qui ne semblent guère aller dans le sens d'un quelconque projet collectif. Dans *La colonie du nouveau monde*, Maryse Condé met à mal les utopies communautaires « du Sud », montrant qu'elles finissent par reproduire les oppressions auxquelles elles ont voulu échapper.[66] Chez l'auteure guadeloupéenne, comme chez Naipaul, la conscience de l'hybridité fait obstacle à la glorification d'un idéal communautaire et le salut ne semble résider que dans la réalisation personnelle.

Kourouma : les pères indignes de la nation

Dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Kourouma décrit les massacres, les tromperies et les cruautés qui, conjointement aux intrigues et aux conflits d'intérêts des grandes puissances, ont permis aux nations africaines de voir le jour. Dans l'univers de Kourouma, les nations africaines sont associées à la « bâtardise ». Le contexte de leur émergence fait qu'elles ne peuvent reposer sur autre chose que la violence et le mensonge. Les « pères de la nation » qui sont décrits laissent peu d'espoir quant à leur engeance.

Pour Kourouma, nation et hybridité post-coloniale ne semblent pas pouvoir se combiner de façon heureuse. Les nations post-coloniales ne peuvent qu'être des hybrides monstrueux et ressemblent fort à ces machines obscènes et grotesques dont parle Achille Mbembe lorsqu'il évoque les nations postcoloniales.[67]

---

[65] Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois, 1983.
[66] Voir l'analyse de Nathalie Schon, in *L'auto-exotisme dans les littératures des Antilles françaises*, *op. cit.*, p. 201-207.
[67] Achille Mbembe, *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, *op. cit.*, p. 139-186.

Arundhati Roy : la nation absente

Il est certainement paradoxal que certains aient pu lire *The God of Small Things* comme une « allégorie nationale », dans la mesure où la nation n'est jamais évoquée. Si l'auteure aborde certains aspects de la condition postcoloniale, elle se focalise toujours sur le local ou le global, à savoir la région du Kerala, et l'influence subie de la mondialisation. Dans ce roman publié en 1997, soit seize ans après *Midnight's Children*, il semble que l'État-nation ne puisse plus être le cadre de référence signifiant. Pour s'opposer à l'idée d'une nation indienne essentiellement hindoue (plus ou moins le discours actuel), Roy présente une région spécifique – le Kerala – marquée par l'hindouisme, mais aussi par le christianisme, le communisme et la présence britannique. Pour autant, il ne s'agit pas là de célébrer l'hybridité, mais plutôt de montrer comment les groupes et les communautés se définissent d'abord par leurs frontières. Josna E. Rege affirme qu'il est plus difficile pour une femme de faire un roman de la nation en Inde :

> « Les expériences des femmes pendant la période coloniale ont montré, encore et encore, que leurs intérêts étaient incompatibles avec les intérêts de l'État-nation. Les protagonistes des textes littéraires postérieurs à l'indépendance – particulièrement, mais pas seulement, les protagonistes féminins – se retrouvent pris au piège quand ils ont essayent de réaliser les exigences contradictoires de la synthèse nationaliste. En général, les écrivains des minorités et les écrivaines, qui ont considéré que le discours excluant de la nation ne leur permettait pas de raconter leur histoire, se sont montrés moins prompts à recourir à la forme du roman de la nation. »[68]

Il note par ailleurs que le succès de Rushdie avec *Midnight's Children* a parfois fait oublier que d'autres romans recouraient à d'autres paradigmes que celui de la nation.[69] À ces arguments s'ajoute le fait qu'Arundhati Roy a témoigné d'un certain scepticisme quant à la définition d'une unité indienne :

> « Existe-il quelque chose qui ressemble de près ou de loin à une identité indienne ? En avons-nous vraiment besoin ? À qui réserver le titre d'Indien authentique ? L'Inde est-elle indienne ? La question est-elle si importante ? Y a-t-il eut ou non une civilisation unique susceptible d'être appelée 'Civilisation indienne' ? L'Inde a-t-elle jamais été ou sera-t-elle jamais une entité culturelle cohérente ? La réponse est non, si vous privilégiez les

[68] Josna E. Rege, « Victim into Protagonist? *Midnight's Children* and the Post-Rushdie National Narratives of the eighties », in Keith Booker, (dir.), *Critical Essays on Salman Rushdie*, *op. cit.*, p. 275 : « Women's experiences in the postcolonial period have shown, again and again, that their interests are incompatible with the interests of the nation-state. Protagonists of post-independence literary texts – particularly, but not exclusively, female protagonists – have become dreadlocked when they have attempted to live out the conflicting demands of the nationalist synthesis. In general, minorities and women writers, who have found that the exclusive discourse of nation cannot be made to tell their story, have been less likely to employ the narrative of nation. » Ma traduction.

[69] Voir également Amit Chaudhuri, « The Construction of the Indian Novel in English », *The Picador Book of Modern Indian Literature*, *op. cit.*, p. XXIV.

> différences entre les cultures de ceux qui vivent depuis des siècles dans ce sous-continent, oui, si vous vous attachez aux ressemblances. […] Disons que nous sommes un peuple très ancien qui apprend à vivre dans une nation récente. Ce qui reste vrai, néanmoins, c'est que l'Inde est un état artificiel, créé par un Gouvernement, et non par un peuple. Un État créé d'en haut, et non d'en bas. La grande majorité des citoyens indiens d'aujourd'hui seraient incapables d'en tracer les frontières sur une carte ou de dire quelle langue on parle dans telle ou telle région ou quel culte on y pratique. »[70]

Mais, à vrai dire, Rushdie défend un point de vue assez similaire dans « The Riddle of Midnight », un article dans lequel il s'interroge sur l'existence de l'Inde (« Does India exist ? »[71]). La différence est sans doute que Rushdie (dans *Midnight's Children* surtout) traduit son scepticisme à l'égard de la nation politique en créant des utopies, tandis qu'Arundhati Roy choisit une approche plus réaliste.

Si le rapport à la nation est si problématique, évoluant entre nostalgie, désir inquiet, méfiance et rejet, c'est notamment parce que les groupes de références auxquels une identification serait possible sont souvent multiples. La nation n'en représente qu'une partie et, dans les pays issus de la décolonisation, a souvent montré ses limites intégratives. L'hybride, partagé entre plusieurs appartenances, ne peut choisir qu'en se mutilant d'une part de lui-même. Amin Maalouf, écrivain libanais vivant en France et écrivant en français, affirme ainsi :

> « Ce qui fait que je suis moi-même et pas un autre, c'est que je suis ainsi à la lisière de deux pays, de deux ou trois langues, de plusieurs traditions culturelles. C'est précisément cela qui définit mon identité. Serais-je plus authentique si je m'amputais d'une partie de moi-même ? »[72]

La loyauté à une nation est souvent comprise comme nécessairement exclusive, ce qui fait de l'hybride un traître potentiel. Dans *A Bend in the River*, Indar, Indien né en Afrique, raconte comment il s'est vu refusé l'accès à une carrière diplomatique : « Mais vous dites dans votre lettre que vous êtes originaire d'Afrique. Comment pouvez-vous entrer dans notre service diplomatique ? Comment pouvons-nous accepter un homme fidèle à deux pays ? »[73]

Le rêve national semble se refuser. L'hybride, même s'il le fait parfois avec regret, doit trouver d'autres articulations identitaires.

---

[70] Arundhati Roy, *Le coût de la vie*, *op. cit.*, p. 151-152.
[71] Salman Rushdie, « The Riddle of Midnight: India, August 1987 », *Imaginary Homelands*, *op. cit.*, p. 26.
[72] Amin Maalouf, *Les identités meurtrières*, *op. cit.*, 1998, p. 9.
[73] V.S. Naipaul, *À la courbe du fleuve*, *op. cit.*, p. 177. *A Bend in the River*, *op. cit.*, p. 173 : « But you say in your letter you are from Africa. How can you join our diplomatic service? How can we have a man of divided loyalties? »

Anderson, Benedict, 880, 881, 885
Bardolph, Jacqueline, 883
Beniamino, Michel, 881, 882
Brennan, Timothy, 881, 883, 884, 885, 887
Césaire, Aimé, 895, 896, 897, 900
Chamoiseau, Patrick, 895, 896, 897, 898, 900
Chaudhuri, Amit, 902
Claudel, Paul, 897
Condé, Maryse, 900, 901
Confiant, Raphaël, 900
Cooper, Brenda, 891
Côttenet-Hage, Madeleine, 900
Dahomay, Jacky, 900
Durix, Jean-Pierre, 884
Fichte, Johann Gottlieb, 880
Fuentes, Carlos, 880
Gandhi, 880, 885
Glissant, Edouard, 897
Glissant, Édouard, 882, 895
Gorra, Michael, 899
Hölderlin, Friedrich, 897
Jameson, Fredric, 882
Kane, Cheikh Hamidou, 881
King, Bruce, 899
Kourouma, Ahmadou, 882, 901
Maalouf, Amin, 903
Mbembe, Achille, 901
Monfreid, Henry de, 894
Naipaul, V.S., 882, 898, 899, 900, 901, 903
Nancy, Jean-Luc, 901
Nehru, Jawaharlal, 880, 885
Okri, Ben, 882, 889, 890, 891, 892, 893
Perret, Delphine, 900
Perse, Saint-John, 897
Plasseraud, Yves, 880
Rege, Josna E., 902
Renan, Ernest, 881
Roy, Arundhati, 902, 903
Rushdie, Salman, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 892, 899, 902, 903
Schon, Nathalie, 901
Segalen, Victor, 897
Ten Kortenaar, Neil, 884, 886, 892, 900
Waberi, Abdourahman, 882, 893, 894
Walcott, Derek, 883
Williams, Raymond, 881

Bibliographie

Remarques :
● Les œuvres de fiction ayant toutes été étudiées en langue originale, leur titre original apparaît en premier dans la bibliographie, suivi des références de la traduction utilisée. En revanche, afin de ne pas alourdir démesurément la thèse par des notes de bas de page trop imposantes, j'ai choisi de ne citer les ouvrages théoriques que dans leur traduction française. Pour cette raison, les titres originaux et les références de la première édition apparaissent entre crochets, après les références de la traduction française. Lorsque je n'ai pas eu recours à la traduction française (soit parce qu'elle n'existait pas au moment de la rédaction, soit parce que j'ai fait le choix d'effectuer moi-même les traductions), seules les références de l'œuvre originale apparaissent.

● Certains ouvrages ayant leur place dans plusieurs parties de la bibliographie (étude comparée de deux auteurs du corpus, ou étude conjuguant perspective francophone et postcoloniale par exemple), ils sont cités deux fois. La seconde fois, ils sont cependant précédés d'un astérisque.

A. Corpus primaire

CHAMOISEAU, Patrick, *Chronique des sept misères*, suivi de *Paroles de djobeurs*, Paris, Gallimard, « Folio », 1986, 1988 pour la préface, *Paroles de djobeurs* et *chutes et notes*.
— *Solibo Magnifique*, Paris, Gallimard, « Folio », 1988.
— *Texaco*, Paris, Gallimard, « Folio », 1992.
— *L'esclave vieil homme et le molosse*, Paris, Gallimard, « Folio », 1997.
— *Biblique des derniers gestes*, Paris, Gallimard, « Folio », 2002.
CONDÉ, Maryse, *Une saison à Rihata*, Paris, Robert Laffont, 1981.
— *Ségou. Les murailles de la terre*, Paris, Robert Laffont, « Pocket », 1984.
— *Ségou. La terre en miettes*, Paris, Robert Laffont, « Pocket », 1985.
— *Moi, Tituba sorcière… noire de Salem*, Paris, Mercure de France, « Folio », 1986.
— *La vie scélérate*, Paris, Seghers, 1987.
— *En attendant le bonheur (Hérémakhonon)*, Paris, Seghers, 1988, (édition revue et corrigée de *Hérémakhonon*, Paris, UGE, 1976.), rééd., Paris, Robert Laffont, 1997.
— *Traversée de la mangrove*, Paris, Mercure de France, « Folio », 1989.
— *Les derniers rois mages*, Paris, Mercure de France, « Folio », 1992.
— *La colonie du nouveau monde*, Paris, Robert Laffont, 1993.
— *La migration des cœurs*, Paris, Robert Laffont, « Pocket », 1995.
— *Desirada*, Paris, Robert Laffont, 1997.
— *Célanire cou-coupé*, Paris, Robert Laffont, 2000.
— *La Belle Créole*, Paris, Mercure de France, 2001.
— *Histoire de la femme cannibale*, Paris, Mercure de France, 2003.
KOUROUMA, Ahmadou, *Les soleils des Indépendances*, Paris, Seuil, « Points », 1970.
— *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, « Points », 1990.
— *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris, Seuil, « Points », 1998.
— *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil, 2000.

NAIPAUL, V.S., *The Mystic Masseur*, London, André Deutsch, 1957, rééd. New York, Vintage Books, 1985.
Le masseur mystique, traduit de l'anglais par Marie-Lise Marlière, Paris, Gallimard, 1965, rééd., Paris, 10/18, 1994.
— *The Suffrage of Elvira*, London, André Deutsch, 1958, rééd. dans l'anthologie *The Nightwatchman's Occurrence and Other Comic Inventions. The Suffrage of Elvira. Mr Stone and the Knights Companions. A Flag on the Island*, London, Picador, 2002, p. 1-220.
— *A House for Mr. Biswas*, London, André Deutsch, 1961, rééd. London, Picador, 2002.
Une maison pour monsieur Biswas, traduit de l'anglais par Louise Servicen, Paris, Gallimard, 1964, rééd. 1980.
— *Mr. Stone and the Knights Companions*, London, André Deutsch, 1963, rééd. Hardmonsworth, Penguin Books, 1973.
Mr. Stone, traduit de l'anglais par Annie Saumont, Paris, Albin Michel, 1985.
— *The Mimic Men*, London, André Deutsch, 1967, rééd., London, Picador, 2002.
Les hommes de paille, traduit de l'anglais par Suzanne Mayoux, Paris, Christian Bourgois, 1991.
— *Guerrillas*, London, André Deutsch, 1975.
Guérilleros, traduit de l'anglais par Annie Saumont, Paris, Albin Michel, 1981.
— *A Bend in the River*, London, André Deutsch, 1979, rééd. London, Picador, 2002.
À la courbe du fleuve, traduit de l'anglais par Gérard Clarence, Paris, Albin Michel, 1982.
— *The Enigma of Arrival*, London, Viking, 1987, rééd. London, Penguin, 1987.
L'énigme de l'arrivée, traduit de l'anglais par Suzanne Mayoux, Paris, Christian Bourgois, 1991.
— *Half a Life*, London, Picador, 2001.
La moitié d'une vie, traduit de l'anglais par Suzanne Mayoux, Paris, Plon, « Feux croisés », 2002.
— *Magic Seeds*, London, Picador, 2004.
Semences magiques, traduit de l'anglais par Suzanne Mayoux, Paris, Plon, « Feux croisés », 2005.
OKRI, Ben, *Flowers and Shadows*, Harlow, Longman, 1980, rééd. Longman African Classics, 1989.
— *The Landscapes within*, Harlow, Longman, 1981.
— *The Famished Road*, London, Jonathan Cape, 1991, rééd. London, Vintage Books, 1992.
La route de la faim, traduit de l'anglais par Aline Weil, Paris, Juillard, 1994.
— *Songs of Enchantment*, London, Jonathan Cape, 1993, rééd. London, Vintage Books, 1994.
— *Astonishing the Gods*, London, Phoenix House, 1995, rééd. 1996.
Étonner les dieux, traduit de l'anglais par Jean Guiloineau, Paris, Christian Bourgois, 1997.
— *Dangerous Love*, London, Phoenix House, 1996, rééd. 1997.
Un amour dangereux, traduit de l'anglais par Jean Guiloineau, Paris, Christian Bourgois, 1997.
— *Infinite Riches*, London, Phoenix House, 1998, rééd. 1999.
— *In Arcadia*, London, Phoenix, 2002, rééd. 2003.
En Arcadie, traduit de l'anglais par Jean Guiloineau, Paris, Christian Bourgois, 2003.
ROY, Arundhati, *The God of Small Things*, London, Flamingo, 1997, rééd. 1998.
Le dieu des petits riens, traduit de l'anglais par Claude Demanuelli, Paris, Gallimard, 1998.
RUSHDIE, Salman, *Grimus*, London, Victor Gollanz, 1975, rééd. London, Vintage Books, 1996.
— *Midnight's Children*, London, Jonathan Cape, 1981, rééd., London, Vintage Books, 1995.
Les enfants de minuit, traduit de l'anglais par Jean Guiloineau, Paris, Stock, « Le livre de Poche/Biblio », 1983, rééd. 1987.
— *Shame*, London, Jonathan Cape, 1983, rééd., London, Vintage Books, 1995.
La honte, traduit de l'anglais par Jean Guiloineau, Paris, Stock, « Nouveau Cabinet Cosmopolite », 1984.
— *The Satanic Verses*, London, Viking Penguin, 1988.
Les versets sataniques, traduit de l'anglais par A. Nasier, Paris, Christian Bourgois, 1989.
— *The Moor's last Sigh*, London, Jonathan Cape, 1995, rééd. Toronto, Vintage Canada, 1996.
Le dernier soupir du Maure, traduit de l'anglais par Danielle Marais, Paris, Plon, « Pocket », 1996.
— *The Ground beneath her feet*, London, Jonathan Cape, 1999.
La terre sous ses pieds, traduit de l'anglais par Danielle Marais, Paris, Plon, « Feux croisés », 1999.
— *Fury*, London, Jonathan Cape, 2001.
Furie, traduit de l'anglais par Claro, Paris, Plon, « Feux Croisés », 2001.
WABERI, Abderahman, *Balbala*, Paris, Le Serpent à plumes, 1997.
— *Transit*, Paris, Gallimard, 2003.

B. Corpus secondaire

1. Autres écrits cités des auteurs du corpus primaire :

CHAMOISEAU, Patrick, *Manman Dlo contre la fée Carabosse*, Paris, Éditions Caribéennes, 1981.
— *Au temps de l'antan*, Paris, Hatier, 1989.
— *Une enfance créole I (Antan d'enfance)*, Paris, Gallimard, « Folio », 1990, rééd. 1996.
— *Une enfance créole II (Chemin d'école*), Paris, Gallimard, « Folio », 1994, rééd. 1996.
— *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard/NRF, 1997.
— « Dans la pierre-monde », *Créolisation de la culture*, Pro Helvétia, 2000, p. 4-16.
CHAMOISEAU, Patrick, **BERNABÉ, Jean** et **CONFIANT, Raphaël**, *Éloge de la Créolité*, Paris, Gallimard/NRF, (édition bilingue), 1989, rééd. 1993.
CHAMOISEAU, Patrick et **CONFIANT, Raphaël**, *Lettres créoles, Tracées antillaises et continentales de la littérature. Haïti, Guadeloupe, Martinique, Guyane, 1635-1975*, Paris, Gallimard, « Folio », 1999.
CONDÉ, Maryse, *La parole des femmes. Essai sur des romancières des Antilles de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1993.
— *Le cœur à rire et à pleurer. Souvenirs de mon enfance*, Paris, Pocket, 2001.
— « N'écoute pas les esprits chagrins », *Libération*, lundi 11 octobre 1999. Consultable en ligne : http://www.liberation.fr/tribune/0109295382-je-t-imagine-ne-e-en-guadeloupe-autrefois-c-etait-une-petite-communaute-repliee-sur-ses-traditions-les-gens-mouraient-la-ou-ils-etaient-nes-aussi-certains-disent-ne-plus-reconnaitre-leur-terre-mais-sa (dernière consultation : 18 janvier 2010).
CONDÉ, Maryse et **CÔTTENET-HAGE, Madeleine** (dir.), *Penser la créolité*, Paris, Karthala, 1995.
KOUROUMA, Ahmadou, *Quand on refuse, on dit non*, Paris, Seuil, 2004.
V.S. NAIPAUL, *La traversée du milieu. Aperçu de cinq sociétés – britanniques, françaises et hollandaises – aux Indes occidentales et en Amérique du Sud*, traduit de l'anglais par Marc Cholodenko, Paris, Plon, « Feux croisés », 1994. [*The Middle Passage. Impression of Five Societies: British, French and Dutch in the West Indies and South America*, London, André Deutsch, 1962.]
— *The Loss of Eldorado: A History*, London, André Deutsch, 1969, édition remaniée 1973.
— *In a Free State*, London, André Deutsch, 1971. rééd. Hardmonsworth, Penguin Books, 1973.
Dis-moi qui tuer, traduit de l'anglais par Annie Saumont, Paris, Albin Michel, 1983.
— *India: A Wounded Civilization*, London, André Deutsch, 1977.
— *The Return of Eva Perón: With the Killings in Trinidad*, London, André Deutsch, 1980.
— « Prologue to an autobiography », *Finding the Centre*, London, Alfred A. Knopf, 1984, rééd. in *Literary Occasions. Essays*, London, Picador, 2003.
— *Un chemin dans le monde*, traduit de l'anglais par Suzanne Mayoux. Paris, Plon, « Feux Croisés », 1995, rééd. 10/18, « Domaine étranger », 2001. [*A Way in the World*, London, Heinemann, 1994.]
— « Lisant et écrivant », *Comment je suis devenu écrivain,* traduit de l'anglais par Philippe Delamarre, Paris, 10/18, 2002, p. 13-41. [« Reading and Writing. A personal Account », New York Review of Books, 1999, rééd. in *Literary Occasions. Essays*, London, Picador, 2003.]
— « Deux mondes, discours de réception du prix Nobel », *Comment je suis devenu écrivain,* traduit de l'anglais par Philippe Delamarre, Paris, 10/18, 2002, p. 63-87. [« Two Worlds. The Nobel Lecture », Fondation Nobel, 2001, rééd. in *Literary Occasions. Essays*, London, Picador, 2003.]
OKRI, Ben, *A Way of being free*, London, Phoenix House, 1997, rééd. 1998.
— *Mental Fight: an Anti-Spell for the Twenty-First Century*, London, Weidenfeld and Nicholson, 1999, rééd. London, Phoenix, 1999.
Combat mental, (édition bilingue), traduit de l'anglais par Jean Guiloineau, Paris, Christian Bourgois, 1999.
ROY, Arundhati, *Le coût de la vie*, traduit de l'anglais par Claude Demanuelli, Paris, Gallimard, « Arcade », 1999. [*The Cost of Living*, London, Flamingo, 1999.]
RUSHDIE, Salman, *The Jaguar Smile, (A Nicaraguan Journey)*, Picador, 1987.
— *Haroun and the Sea of Stories*, London, Granta Books, 1990.
Haroun et la mer des histoires, traduit de l'anglais par Jean-Michel Desbuis, Paris, Christian Bourgois, 1991.
— *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*, London, Granta Books/Penguin Books, 1991.

— « Le carcan national », traduit de l'anglais par Guillaume Villeneuve, *Le Monde de l'Éducation*, n° 257, mars 1998, p. 34-35. [Texte publié pour la première fois dans la revue *Index on Censorship*, avril 1997.]
— *Step across this Line: Collected Non-Fiction 1992-2002*, New York, Modern Library, 2002.
WABERI, Abdourahman, *Le pays sans ombre*, Paris, Le Serpent à plumes, 1994.
— *Cahier nomade*, Paris, Le Serpent à plumes, 1996, rééd. 1999.
— « Les enfants de la postcolonie. Esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire », *Notre Librairie*, n° 135, septembre-décembre 1998, p. 8-15.
— « Bouquet de littératures anglophones d'Afrique : Nuruddin Farah (Somalie), Abdulrazah Gurnah (Zanzibar) et Chenjerai Hove (Zimbabwe), *La Quinzaine littéraire*, 1er-15 juin 1997, n° 717, p. 7-8.
— *Les nomades, mes frères, vont boire à la Grande Ourse*, Sarreguemines, Éditions Pierron, 2000.
— *Moisson de crânes*, Paris, Le Serpent à plumes, 2000.
— *Rift routes rails*, Paris, Gallimard, « Continents noirs », 2001.
— « Pour commencer », *Notre Librairie*, n° 155-156, juillet-décembre 2004, p. 6-7.
— *Aux États-Unis d'Afrique*, Paris, Jean-Claude Lattès, 2006.

2. Autres œuvres de fiction citées :

Le Mahâbhârata. Livres I à V, extraits traduits du sanscrit par Jean-Michel Péterfalvi, introduction et commentaires par Madeleine Biardeau, Paris, Flammarion, 1985.

Silâmaka et Poullôri, épopée recueillie de la bouche du griot Tinguidji, traduit du peul et édité par Christiane Seydou, Paris, Armand Colin, « Classiques Africains », n° 13, 1972.

ACHEBE, Chinua, *Things fall apart*, London, Heinemann, 1958, rééd., London, Anchor Books, 1994.
ARMAH, Aiy Kwei, *The Beautiful Ones are not yet born*, Boston, Houghton Mifflin, 1968.
L'âge d'or n'est pas pour demain, traduit de l'anglais par Josette Mane, Paris, Présence africaine, 1976.
BÂ, Amadou Hampaté, *Kaïdara, récit initiatique peul*, Paris, Julliard, 1969.
— *Petit Bodiel et autres contes de la savane*, Abidjan, Nouvelles Éditions Africaines, 1977.
— *Contes initiatiques peuls*, Abidjan, Nouvelles Éditions Ivoiriennes, 1993, rééd., Paris, Stock, 1994.
BÂ, Amadou Hampaté et DIETERLEN, Germaine, *Koumen, texte initiatique des pasteurs peuls*, Paris, Mouton, 1955.
BEN JELLOUN, **Tahar**, *L'enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985.
— *La nuit sacrée*, Paris, Seuil, 1987.
BETI, Mongo, *Remember Ruben,* Paris, UGE, « 10/18 », 1974.
BEYALA, Calixthe, *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Paris, Stock, 1987.
— *Seul le diable le savait*, Paris, Le Pré aux Clercs, 1990.
— *Le petit prince de Belleville*, Paris, Albin Michel, 1992.
— *Assèze l'Africaine*, Paris, Albin Michel, 1994.
— *Les arbres en parlent encore*, Paris, Albin Michel, 2002.
BORGES, Jorge Luis, *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1944, édition augmentée 1956.
Fictions, traduit de l'espagnol par Paul Verdevoye, Nestor Ibarra et Roger Caillois, Paris, Gallimard, 1951, rééd. « Folio », 1974.
BOUDJEDRA, Rachid, *Les mille et une années de la nostalgie*, Paris, Denoël, 1979.
BUGUL, Ken, *La folie et la mort,* Paris, Présence africaine, 2000.
CARY, Joyce, *Mr. Johnson,* London, Victor Gollancz, 1939.
CELAN, Paul, « Tübingen, Jänner », *La rose de personne*, traduit de l'allemand par Martine Broda Le Nouveau Commerce, Paris, 1979. [*Die Niemandsrose*, S. Fischer Verlag, 1963.]
CESAIRE, Aimé, « Cahier d'un retour au pays natal », *Volontés*, n°20, août 1939, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Bordas, 1947, rééd. Paris, Présence africaine, 1983.
— *Une tempête (d'après* La tempête *de Shakespeare, adaptation pour un théâtre nègre)*, Paris, Seuil, 1969, rééd. 1997.
— *Moi, laminaire…*, Paris, Seuil, 1982.
CHANDRA, Vikram, *Red Earth and Pouring Rain*, London, Faber, 1995.
CLARKE, Austin, *The Meeting Point*, London, Heinemann, 1967.

— *Storm of Fortune*, London, Heinemann, 1972.
— *The Bigger Light*, London, Heinemann, 1975.
CLAUDEL, **Paul**, *Le soulier de satin*, Paris, Gallimard, 1929, rééd. 1957.
CONFIANT, Raphaël, *Le nègre et l'amiral*, Paris, Grasset, 1988, rééd. Le Livre de poche, 1993.
— *Eau de Café*, Paris, Grasset, « Le Livre de Poche », 1991.
— *L'allée des soupirs*, Paris, Grasset, 1994.
— *Contes créoles des Amériques*, Paris, Stock, 1995.
— *La panse du chacal*, Paris, Mercure de France, 2004.
COUAO-ZOTTI, Florent, *Charly en guerre*, Paris, Dapper, 2001.
DADIÉ, Bernard, *Un nègre à Paris*, Paris, Présence africaine, 1959.
DANGAREMBGA, Tsitsi, *Nervous Condition*, Seattle, Seal Press, 1988.
DESANI, G.V., *All about H. Hatterr*, London, Aldor, 1948.
DESHPANDE, Shashi, *The Stone Women*, Calcutta, Writers Workshop, 2000.
DHIADHIOU, Massamba, *Œdipe, le bâtard des deux mondes*, Paris, L'Harmattan, 2008.
DIB, Mohammed, *Le désert sans détour*, Paris, Sindbad, 1992.
DIOME, Fatou, *Le ventre de l'Atlantique*, Paris, Anne Carrière, 2003.
DIOP, Birago, *Les contes d'Amadou Koumba*, Paris, Présence africaine, 1947.
— *Les nouveaux contes d'Amadou Koumba*, Paris, Présence africaine, 1958.
DIOP, Boubacar Boris, *Doomi golo*, Dakar, Papyrus, 2003.
DJEBAR, Assia, *Vaste est la prison*, Paris, Albin Michel, 1995.
DONGALA, Emmanuel, *Johnny, chien méchant*, Paris, Le Serpent à plumes, 2002.
EFOUI, Kossi, *La Polka*, Paris, Seuil, 1998.
— *La fabrique de cérémonies*, Paris, Seuil, 2001.
ELLISON, Ralph, *Invisible Man,* New York, Random House, 1952, rééd. 1995.
Homme invisible, pour qui chantes-tu?, traduit de l'anglais par Magali et Robert Merle, Paris, Grasset, 1968, rééd., Grasset, « Cahiers rouges », 2002.
EMECHETA, Buchi, *The Joys of Motherhood*, New York, George Braziller, 1979, rééd. 1996.
FARAH, Nuruddin, *Maps*, London, Picador, 1986, rééd. New York, Arcade, 1999.
Territoires, traduit de l'anglais par Jacqueline Bardolph, Paris, Le Serpent à plumes, 1994.
FOURNEL, Paul, *Banlieue*, Bibliothèque oulipienne, n°46. Repris dans Oulipo, *La bibliothèque oulipienne*, vol. 3, Paris, Seghers, 1990, p. 183-214
GLISSANT, Édouard, *La lézarde*, Paris, Seuil, 1958.
— *Le quatrième siècle*, Paris, Seuil, 1964, rééd. Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 1990.
— *La case du commandeur*, Paris, Seuil, 1981.
— *Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1993, rééd. « Folio », 1995.
GOSH, Amitav, *The Circle of Reason*, New York, Viking, 1986.
Les feux du Bengale, traduit de l'anglais par Christiane Besse, Paris, Seuil, 1990, rééd. « Points », 1992.
— *In an Antique Land*, New York, Vintage, 1992.
GURNAH, Abdulrazak, *Paradise*, London, Hamish Hamilton, 1994.
ILBOUDO, Monique, *Le mal de peau*, Ouagadougou, Imprimerie nationale du Burkina Faso, 1992, rééd. Paris, Le Serpent à plumes, 2001.
JEANNE, Max, *La chasse au Racoon. Roman guadeloupéen*, Paris, Karthala, 1990.
JOYCE, James, *Ulysses*, Paris, Shakespeare and Company, 1922, rééd. London, Bodley Head, 1960.
Ulysse, traduit de l'anglais par Auguste Morel, traduction revue par Valéry Larbaud, Stuart Gilbert et l'auteur, Paris, Gallimard, 1957.
JUMINER, Bertène, *Les bâtards*, Paris, Présence africaine, 1961.
KANE, Cheikh Hamidou, *L'aventure ambiguë*, Paris, Julliard, « 10/18 », 1961.
KHAÏR-EDDINE, Mohamed, *Une odeur de mantèque*, Paris, Seuil, 1976.
KHATIBI, Abdelkebir, *Amour bilingue*, Casablanca, EDDIF, 1992.
KIPLING, Rudyard, *Kim*, London, Macmillan, 1901, rééd., Harmondsworth, Penguin, 1987.
KUREISHI, Hanif, *The Buddha of Suburbia,* London, Faber and Faber, 1990.
Le Bouddha de banlieue, traduit de l'anglais par Michel Courtois-Furcy, Paris, Christian Bourgois, rééd. Paris, 10/18, 1993.
LABOU TANSI, Sony, *Les yeux du volcan*, Paris, Seuil, 1988.
LAMMING, George, *In the Castle of my Skin*, London, Joseph, 1953.
— *The Emigrants*, London, Joseph, 1954.
LOBA, Ake, *Kocoumbo, l'étudiant noir*, Paris, Flammarion, 1960.
LOPÈS, Henri, *Le pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982.
— *Le chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990.
— *Sur l'autre rive*, Paris, Seuil, 1992.
— *Le lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997.

LOVELACE, Earl, *The Dragon can't dance*, London, André Deutsch, 1979.
La danse du dragon, traduit de l'anglais par Hélène Devaux, Paris, Hatier, « monde noir », 1988, rééd. Le Serpent à plumes, 1999.
MABANCKOU, Alain, *Verre cassé*, Paris, Seuil, 2005, rééd. « points », 2006.
MAXIMIN, Daniel, *L'isolé soleil*, Paris, Seuil, 1980.
MÉTELLUS, Jean, *La parole prisonnière*, Paris, Gallimard, 1986.
MONENEMBO, Tierno, *Les écailles du siècle*, Paris, Seuil, 1986, rééd. « Points », 1997.
— *Pelourinho*, Paris, Seuil, 1998.
— *L'aîné des orphelins,* Paris, Seuil, 2000.
MUKHERJEE, Bharati*, The Holder of the World*, New York, Alfred A. Knopf, 1993.
Le conquérant du monde, traduit de l'anglais par Patrice Repusseau, Paris, Gallimard, 1995.
— *Jasmine*, New York, Grove, 1989.
Jasmine, traduit de l'anglais par Martine Béquié avec la collaboration d'Anne-Marie Augustyniak, Paris, Gallimard, 1995.
NANDY, Pritish, « Calcutta if you must exile me », in Ashley E. Miles (éd.), *Anthology of Indo Anglian Poetry*, New Delhi, Mittal Publications, 1991.
NGANANG, Patrice, *Temps de chien*, Paris, Le Serpent à plumes, 2001.
NGANDU NKASHAMA, Pius, *Les étoiles écrasées*, Paris, Publisud, 1988.
NGUGI wa Thiong'o, *The River between*, London, Heinemann, 1965.
— *Devil on the Cross,* traduit du gikuyu par l'auteur, London, Heinemann, 1982. [*Caitani Mutharabaini*, Nairobi, Heinemann Educational Books, 1982.]
NIANE, Djibril Tamsir, *Soundjata ou l'épopée mandingue*, Paris, Présence africaine, 1960.
N'SONDÉ, Wilfried, *Le cœur des enfants léopards*, Paris, Actes Sud, 2007.
OKARA, Gabriel, *The Voice*, London/Ibadan/Nairobi, Heinemann, 1965.
ORVILLE, Xavier, *Cœur à vie*, Paris, Grasset, 1993.
OUOLOGUEM, Yambo, *Le devoir de violence*, Paris, Seuil, 1968, rééd. Paris, Le Serpent à plumes, 2003.
PHILLIPS, Caryl, *Cambridge*, London, Bloomsbury, 1991.
— *Crossing the River*, London, Bloomsbury, 1993.
PINEAU, Gisèle, *L'espérance-Macadam*, Paris, Stock, 1995.
RAHARIMANANA, Jean-Luc, *Nour 47*, Paris, Le Serpent à plumes, 2001.
RAO, Raja, *Kanthapura*, London, George Allen & Unwin, 1938.
RHYS, Jean, *Wide Sargasso Sea,* London, André Deutsch, 1966.
La prisonnière des Sargasses, traduit de l'anglais par Yvonne Davet, Paris, Gallimard, « L'étrangère », 1995.
SADJI, Abdoulaye, *Nini mulâtresse du Sénégal*, Paris, Présence africaine, 1988.
SAINT-JOHN PERSE, *Éloges* suivi de *La gloire des rois, Anabase, Exil*, Paris, Gallimard, 1960.
SARO-WIWA, Ken, *Sozaboy: a Novel in Rotten-English*, Port-Harcourt (Nigeria), Saros, 1985.
Sozaboy : pétit minitaire, traduit de l'anglais par Samuel Millogo et Amadou Bissiri, Paris, Actes Sud, 1998.
SARRAUTE, Nathalie, *Le silence*, Paris, Mercure de France, 1964.
SARTRE, Jean-Paul, *Les mots*, Paris, Gallimard, 1964, rééd., « Folio », 1989.
SCHWARTZ-BART, Simone, *Pluie et vents sur Télumée Miracle*, Paris, Seuil, 1973, rééd. « Points », 1995.
— *Ti-Jean l'Horizon*, Paris, Seuil, 1979.
SCOTT, Paul, *The Jewel in the Crown*, London, Heinemann, 1967.
SELVON, Samuel, *The Lonely Londoners*, Harlow, Longman, 1956.
SENGHOR, Léopold Sédar, *Chants d'ombre*, Paris, Seuil, 1964, rééd. 1990.
SETH, Vikram, *A Suitable Husband*, New York, Harper Collins, 1993.
SHAKESPEARE, William, *King Lear*, 1603, rééd. in *The Illustrated Stratford Shakespeare*, London, Chancellor Press, 1982, rééd. 1989.
Le roi Lear, in *Hamlet/Le Roi Lear*, traduit de l'anglais par Yves Bonnefoy, Paris, Mercure de France (pour la traduction du *Roi Lear*), 1965, rééd. Gallimard, « Folio », 1978.
SINGH BALDWIN, Shauna, *What the Body Remembers*, Toronto, Alfred A. Knopf, 1999.
La mémoire du corps, traduit de l'anglais par Josée Kamoun, Paris, Seuil, 2002.
SOYINKA, Wole, *A Season of Anomy*, London, Rex Collins, 1973.
Une saison d'anomie, Paris, Belfond, 1987.
— *Death of a King's Horseman*, London, Methuen, 1975.
— *The Bacchae of Euripides*, Oxford/New York, Oxford University Press, 1973, rééd. in *Collected Plays 1*, Oxford/New York, Oxford University Press, 1973.
— *The Interpreters*, London, André Deutsch, 1965.
TCHAK, Sami, *Place des fêtes*, Paris, Gallimard, 2001.

THAROOR, Sashi, *The Great Indian Novel*, London, Viking, 1989, rééd. New York, Arcade Publishing, 1993.
Le grand roman indien, traduit de l'anglais par Christiane Besse, Paris, Seuil, 1993.
TUTUOLA, Amos, *The Palm-Wine Drinkard and his Dead Palm Wine tapster in the Dead's town,* London, Faber and Faber, 1952.
L'ivrogne dans la brousse, traduit de l'anglais par Raymond Queneau, Paris, Gallimard, 1953.
VASSANJI, M.G., *The Book of Secrets*, Toronto, McClelland/Stewart Inc., 1996, rééd. New York, Picador, 1997.
VERA, Yvonne, *Nehanda*, Harare, Baobab Books, 1993, rééd. Toronto, Tsar, 1994.
— *Without a Name*, Harare, Baobab Books, 1994, rééd. in *Without a Name* and *Under the Tongue*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2002.
Une femme sans nom suivi de *Sous la langue*, traduit de l'anglais par Geneviève Doze, Paris, Fayard, 2006.
— *Under the Tongue*, Harare, Baobab Books, 1997, rééd. in *Without a Name* and *Under the Tongue*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2002.
Une femme sans nom suivi de *Sous la langue*, traduit de l'anglais par Geneviève Doze, Paris, Fayard, 2006.
— *Butterfly Burning*, Harare, Baobab Books, 1998, rééd. New York, Farrar, Straus and Giroux, 2000.
Papillon brûle, traduit de l'anglais par Geneviève Doze, Paris, Fayard, 2002.
— *The Stone Virgins*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2002.
Les vierges de pierre, traduit de l'anglais par Geneviève Doze, Paris, Fayard, 2003.
WALCOTT, Derek, *Ti-Jean and his Brothers*, (1958) in *Dream on Monkey Mountain and Other Plays*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1970.
— « The Sea is History », *The Star-Apple Kingdom*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1979.

3. Études générales, théorie, sciences humaines :

<u>Livres, revues, actes de colloques</u> :

Les cahiers du Gerf, « L'Hybride », n° 7, 2000.

Le réalisme merveilleux, Paris, L'Harmattan, « Itinéraires et contacts de culture », vol. 25, 1998.

Lignes, « Identités indécises », octobre 2001.

AMSELLE, Jean-Loup, *Logiques métisses. Anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*, Paris, Payot, 1990, rééd. Paris, Payot & Rivages, 1999.
— *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris, Flammarion, 2001.
— *L'Occident décroché. Enquête sur les postcolonialismes*, Paris, Stock, « Un ordre d'idées », 2008.
ANDERSON, Benedict, *L'Imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, La Découverte, 1996, rééd. 2002. [*Imagined Communities*, London, Verso, 1983.]
APPADURAI, Arjun, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, traduit de l'anglais par Françoise Bouillot et Hélène Frappat (introduction), Paris, Payot & Rivages, 2001. [*Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis/London, University of Minnesota Press, 1996.]
AUGÉ, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.
BAKHTINE, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, traduit du russe par Isabelle Kolitcheff, Paris, Seuil, 1970. [*Problemy poetiki Dostoïevkovo*, Moscou, Sovetski pisatel, 1963.]
— *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970. [*Tvortchestvo Fransua Rabelais i narodnaya cultura Srednevekovia i Vozrozhdenia,* Moscou, Khoudojestvennaïa Literatura, 1965.]
— *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978. [*Voprosi literaturi i estetiki*, Moscou, Khoudojestvennaïa Literatura, 1975.]
BARTHES Roland, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, « Point essais », 1984.
BATT, Noëlle, BERNARDINI, Sandro, BLOCH, Béatrice *et alii*, *L'art et l'hybride*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2001.

BECK, Ulrich, *Was ist Globalisierung? Irrtümer des Globalismus – Antworten auf Globalisierung*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1997.
— *Pouvoir et contre-pouvoir à l'ère de la mondialisation*, traduit de l'allemand par Aurélie Duthoo, Paris, Flammarion, 2003. [*Macht und Gegenmacht im globalen Zeitalter*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 2002.]
BLANCHOT, Maurice, *Le dernier homme*, Paris, Gallimard, 1957.
— *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.
— *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, « Folio », 1988.
BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, « Libre examen », 1992.
BRONFEN, Elisabeth, MARIUS, Benjamin et STEFFEN, Therese (dir.), *Hybride Kulturen. Beiträge zu Anglo-Amerikanischen Multikulturalismusdebatte*, Tübingen, Stauffenburg, 1997.
BRUNEL, Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éditions du Rocher, 1988, 2ème édition augmentée 1994.
BRUNEL, Pierre, PICHOIS, Claude et ROUSSEAU, André-Michel, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, Paris, Armand Colin, 1983, rééd. 2000.
BUTLER, Judith, *Gender troubles: Feminism and the Subversion of Identity*, London, Routledge, 1990.
CALVET, Louis-Jean, *Linguistique et colonialisme. Petit traité de glottophagie*, Paris, Payot, 1974.
— *La guerre des langues et les politiques linguistiques*, Paris, Payot, 1987, rééd., Paris, Hachette, « Pluriel », 1999.
CAMILLERI, Carmel (dir.), *Stratégies identitaires*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.
CARPENTIER, Alejo, *Essais littéraires*, traduit de l'espagnol par Serge Mestre, Paris, Gallimard, « Arcades », 2003. [Extraits de *Crónicas*, La Habana, Arte y Literatura, 1975.]
CASANOVA, Pascale, *La république mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, 1999.
CASTELLS, Manuel, *La société en réseaux : l'ère de l'information*, traduit de l'anglais par Philippe Delamare, Paris, Fayard, 1998. [*The Rise of the Network Society*, Oxford, Blackwell Publishers, 1996.]
CÉSAIRE, Aimé, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence africaine, 1955.
CHAULET-ACHOUR, Christiane et FONKOUA, Romuald (dir.), *Esclavage, libérations, abolitions, commémorations*, Paris, Séguier, 2000.
CHAUVIN, Danièle, SIGANOS, André et WALTER, Philippe (dir.), *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, Paris, Imago, 2005.
CLANET, Claude, *L'interculturel. Introduction aux approches interculturelles en éducation et en sciences humaines*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, « Interculturels », 1990.
CLAVARON, Yves et DIETERLÉ, Bernard (dir.), *Métissages littéraires*, Actes du 22ème Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée*,* Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005.
COMPAGNON, Antoine, *Le démon de la théorie*, Paris**,** Seuil, « Points/Essais », 1998.
CUSSET, François, *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Paris, La Découverte, 2003.
CYRULNIK, Boris, *Un merveilleux malheur*, Paris, Odile Jacob, 1989, rééd. 2002.
DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, « Critique », 1969.
DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Kafka : pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, « Critique », 1975.
— *Mille plateaux, capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Éditions de Minuit, « Critique », 1980.
DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967.
— *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, « Points/Essais », 1967.
— *Marges de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972.
— *La dissémination*, Paris, Seuil, « Points/Essais », 1972.
— *Parages*, Paris, Galilée, 1986.
DESPLANQUES, François et FUCHS, Anne, *Écritures d'ailleurs, autres écritures*, Paris, L'Harmattan, 1994.
ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux avec le concours d'André Boucourechliev, Paris, Seuil, 1965. [*Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962.]
ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, NRF/Gallimard, 1963.
FANON, Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, « Essais », 1952.
— *Les damnés de la terre*, Paris, Maspéro, 1961, rééd. Paris, Gallimard, « Folio », 1991.
FARGE, Arlette, *Des lieux pour l'histoire*, Paris, Seuil, 1997.
FARIS, Wendy B., *Ordinary Enchantments. Magical Realism and the remystification of narrative*, Venderbilt University Press, 2004.
FERRO, Marc, *Histoire des colonisations. Des conquêtes aux indépendances. XIIIème-XXème siècle*, Paris, Seuil, « L'univers historique », 1994, rééd. « Points/Histoire », 1996.

FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits, vol. 1 : 1954-1975*, Paris, Gallimard, 1994, rééd., « Quarto », 2001.
FREUD, Sigmund, *Das Unheimliche und andere Texte/L'inquiétante étrangeté et autres textes*, édition bilingue, traduit de l'allemand par Fernand Cambon, Paris, Gallimard, 1985, rééd. 2001. [*Das Unheimliche*, Imago, tome 5, 1919.]
— *Malaise dans la civilisation*, traduit de l'allemand par Charles et Jeanne Odier, Paris, Presses Universitaires de France, 1992. [*Das Unbehagen in der Kultur*, Vienne, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1929.]
FRYE, Northrop, *Le Grand Code. La Bible et la littérature*, traduit de l'anglais par Catherine Malamoud, Paris, Seuil, 1984. [*The Great Code. The Bible and Literature*, Toronto, Academic Press Canada, 1981.]
FUENTÈS, Carlos, *Géographie du roman*, traduit de l'espagnol par Céline Zins, Paris, Gallimard/NRF, « Arcades », 1997. [*Geografiá de la novela*, Mexico, Fondo de Cultura Economica, 1993.]
GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, « Points/Essais », 1982.
— *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
GERVEREAU, Laurent, MILZA, Pierre et TEMIME, Émile (dir.), *Toute la France. Histoire de l'immigration en France au XX^{ème} siècle*, Paris, Somogy Éditions d'Art, 1998.
GILROY, Paul, *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*, traduit de l'anglais par Jean-Philippe Henquel, Paris, Kargo, 2003. [*The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, London, Verso, 1993, rééd. 2002.]
GIORDAN, Henri et RICARD, Alain (dir.), *Diglossie et littérature,* Bordeaux/Talence, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 1976.
GRUZINSKI, Serge, *La pensée métisse*, Paris, Fayard, 1999.
HAGÈGE, Claude, *L'homme de paroles. Contribution linguistique aux sciences humaines*, Paris, Fayard, « Folio/Essais », 1985.
HALL, Edward T., *La danse de la vie. Temps culturel, temps vécu*, traduit de l'anglais par Anne-Lise Hacker, Paris, Seuil, 1984, rééd. « Points/Essais », 1992. [*The Dance of Life : The Other Dimension of Life*, New York, Doubleday/Anchor Books, 1983.]
HASSAN, Ihab, *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature*, New York, Oxford University Press, 1971.
HOBSBAWM, Eric et RANGER, Terence (dir.), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, rééd. 1992.
HUTCHEON, Linda, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, London/New York, Routledge, 1988, rééd. 2000.
— *The Politics of Postmodern*, London/New York, Routledge, 1989, rééd. 1993.
KAËS, René et al., *Différence culturelle et souffrances de l'identité*, Paris, Dunod, « Inconscient et culture », 1998.
KRISTEVA, Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, « Folio/Essais », 1988.
KUNDERA, Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, « Folio », 1986.
LAÂBI, Abdellatif, *Un continent humain. Entretiens avec Lionel Bourg, Monique Fischer suivis d'un choix de textes inédits*, Vénissieux, Paroles d'Aube, 1997.
LAPLANTINE, François, *Transatlantique. Entre Europe et Amérique*, Paris, Payot, 1994.
LAPLANTINE, François et NOUSS, Alexis, *Métissages. De Arcimboldo à Zombi*, Paris, Pauvert, 2001.
LE BRIS, Michel (dir.), *Gulliver*, n° 3, « World Fiction », Librio, 1999.
— (avec Jean Rouaud), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard/NRF, 2007.
— (avec Jean Rouaud), *Je est un autre. Pour une identité-monde*, Paris, Gallimard/NRF, 2010.
LENNE, Gérard, *Le cinéma fantastique et ses mythologies 1895-1970*, Paris, Henri Veyrier, 1995.
LÉVINAS, Emmanuel, *Humanisme de l'autre homme*, Paris, Fata Morgana, « Le Livre de Poche », 1972.
LÉVI-STRAUSS, Claude (séminaire dirigé par), *L'identité : séminaire interdisciplinaire dirigé par Claude Lévi-Strauss professeur au Collège de France 1974-1975*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1977, rééd., Presses Universitaires de France/Quadrige, 1995.
LIPOVETSKY, Gilles, *L'ère du vide,* Paris, Gallimard, 1983.
LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Éditions de Minuit, « Critique », 1979.
MAALOUF, Amin, *Les identités meurtrières*, Paris, Grasset, 1998.
MAGRIS, Claudio, *Utopie et désenchantement*, traduit de l'italien par Marie-Noëlle Pastureau, Paris, Gallimard, « L'arpenteur », 2001.
MAINGUENEAU, Dominique, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.

MAYER, Hans, *Les marginaux. Femmes, Juifs et homosexuels dans la littérature européenne*, traduit de l'allemand par Laurent Muhleisen, Maurice Jacob et Pierre Fanchini, Paris, Albin Michel, 1994. [*Außenseiter*, Frankfurt/Main, Suhrkamp Verlag, 1975.]
MEMMI, Albert, *Portrait du colonisé* précédé du *Portrait du colonisateur*, Paris, Buchet/Chastel, 1957.
MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible* suivi de *Notes de travail*, Paris, Gallimard, 1964, rééd. 1979.
MORIN, Edgar, (en collaboration avec Anne Brigitte Kern), *Terre-patrie*, Paris, Seuil, « Points », 1993.
MOURA, Jean-Marc, *L'image du Tiers-Monde dans le roman français contemporain*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.
— *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod, 1992.
— *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, PUF, « Littératures européennes », 1998.
NANCY, Jean-Luc, *La communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois, 1983.
NDIAYE, Pap, *La condition noire. Essai sur une minorité française*, Paris, Calmann-Lévy, 2008.
NIETZSCHE, Friedrich, *Par delà bien et mal. Prélude d'une philosophie de l'avenir*, textes et variantes établis par Giorgio Colli et Massimo Montinari, traduit de l'allemand par Cornélius Heim, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais » n° 70, 1971, rééd. 1987. [*Jenseits von Gut und Böse*, Leipzig, Naumann, 1886.]
NORA, Pierre, *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1986.
OST, Isabelle, PIRET, Pierre, VAN EYNDE, Laurent (dir.), *Le grotesque. Théorie, généalogie, figures*, Bruxelles, Publication des facultés universitaires Saint-Louis, 2004.
OZOUF, Jacques et Mona, *La république des instituteurs*, Paris, Gallimard/Seuil, 1992.
PARKINSON ZAMORA, Lois et FARIS, Wendy B. (dir.), *Magical Realism. Theory, History, Community*, Durham/London, Duke University Press, 1995.
PLASSEREAUD, Yves, *L'identité*, Paris, Montchrestien, « Clefs/politique », 2000.
PRIGOGINE, Ilya (dir.), *L'homme devant l'incertain*, Paris, Odile Jacob, 2001.
RAMONET, Ignacio, *Géopolitique du chaos*, Paris, Galilée, 1997, rééd., Gallimard, « Folio », 1999.
RICŒUR, Paul, *Temps et récit 3. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985, rééd. « Points/Essais », 1991.
— *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, « Points/Essais », 1990.
ROBIN, Régine, *Le deuil de l'origine. Une langue en trop, la langue en moins*, Paris, Kimé, 2003.
ROMAN, Joël, *Chronique des idées contemporaines*, Rosny, Bréal, 2000.
ROSNAY, Joël de, *L'homme symbiotique. Regards sur le troisième millénaire*, Paris, Seuil, 1995, rééd., 2000.
SAID, Edward, *L'orientalisme : L'Orient créé par l'Occident*, traduit de l'anglais par Catherine Malamoud, Paris, Seuil, 1980. [*Orientalism*, New York, Pantheon, 1978.]
— *Culture et impérialisme*, traduit de l'anglais par Paul Chemla, Paris, Fayard/Le Monde diplomatique, 2000. [*Culture and imperialism*, London, Chatto/Windus, 1993.]
SARRAUTE, Nathalie, *L'ère du soupçon. Essai sur le roman*, Paris, Gallimard, 1956.
SARTRE, Jean-Paul, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1943, rééd. « Tel », 1976.
SEGALEN, Victor, *Peintures*, Paris, Georges Crès, « Les proses », 1916, rééd., Paris, Mille et une nuits, 2000.
— *Essai sur l'exotisme*, Paris, Fata Morgana, « Le Livre de Poche », 1978.
SERRES, Michel, *Le Tiers-Instruit*, Paris, François Bourin, 1991.
SIBONY, Daniel, *Entre-deux, l'origine en partage*, Paris, Seuil, « Points/Essais », 1991.
SKUTNABB-KANGAS, Tove et TOUKOMAA, Pertti, *Teaching Migrant Children's Mother Tongue and Learning the Language of the Host Country in the Content of the Socio-Cultural Situation of the Migrant Family*, Tampere, University of Tampere, Research Reports, Unesco, 1976.
STEIN, Mark, *Black British Literature: Novels of Transformation*, Columbus, Ohio State University Press, 2004.
TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.
— *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique* suivi de *Écrits du cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, 1981.
— *La conquête de l'Amérique. La question de l'Autre*, Paris, Seuil, 1982.
— *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, « Points/Essais », 1989.
— *Les abus de la mémoire*, Paris, Arlea, 1995.
WARGNIER, Jean-Pierre, *La mondialisation de la culture*, Paris, La Découverte/Syros, « Repères », 1999.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*, traduit de l'allemand par Gilles-Gaston Granger, préambules et notes de Gilles-Gaston Granger, introduction par Bertrand Russell, Paris, Gallimard, 1993. [*Tractatus Logico-Philosophicus*, Routledge/Kegan Paul Ltd., 1922.]
ZEKRI, Khalid, *Étude des incipits et des clausules dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni et celle de Jean-Marie Gustave Le Clezio*, thèse de doctorat nouveau régime, université Paris XIII, 1998.

Articles :

APPADURAI, Arjun, « Grassroots Globalization and the Research Imagination », *Public Culture. Society for Transnational Cultural Studies*, vol. 12, n° 1, hiver 2000, p. 1-19.
BERNARD, Michel, « Le masque », in Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, vol. 2, Paris, Bordas, 1995, p. 586.
BESSIÈRE, Jean, « How to reform Comparative Literature's Paradigms in the Age of Globalization », *Neohelicon*, vol. 28, n°1, 2001, p. 13-24.
BOUCHARD, Gérard, « L'Amérique, terre d'utopie ? », *Actes du colloque Amérique, terre d'utopies. Les défis de la communication sociale*, Salvador, Bahia, Brésil, 1er et 2 septembre 2002, p. 5. Souligné dans le texte. Consultable en ligne : http://www.er.uqam.ca/nobel/gricis/actes/utopie/bouchard.pdf. Éditeur du site : Groupe de Recherches Interdisciplinaires sur la Communication, l'Information et la Société, Montréal, Québec (dernière consultation : 18 janvier 2010).
CARRÉ, Nathalie, « Editorial. L'écriture et sa cartographie », *Notre Librairie*, n° 155-156, juillet-décembre 2004, p. 2-3.
DELEUZE, Gilles, « Michel Tournier et le monde sans autrui », in Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard, 1972. Publié pour la première fois dans *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1969.
DORTIER, Jean-François, « L'individu dispersé et ses multiples identités », in Jean-Claude Ruano-Borbalan (dir.), *L'identité. L'individu, le groupe, la société*, Auxerre, Éditions Sciences Humaines, 1998, p. 51-56.
GUILLAUME, Maryse, « La monoparentalité et ses difficultés au féminin », *Antiane Eco*, n° 52, mai 2002. Consultable en ligne : http://www.insee.fr/fr/insee_regions/guyane/publi/ae52_art4.pdf (dernière consultation : 18 janvier 2010).
LE BRIS, Michel et al., « Manifeste pour une littérature monde en français », *Le Monde des livres*, 16 mars 2007, p. I.
MOURA, Jean-Marc, « Dimensions culturelles de la littérature », *Revue de littérature comparée*, n° 302, 2002, vol. 2, p. 243-247.
PONZIO, Augusto, « Altérité et écriture d'après Bakhtine », *Littérature*, n° 57, février 1985, p. 119-128.
RENAN, Ernest, « 'Qu'est-ce qu'une nation ?' Conférence faite en Sorbonne, le 11 mars 1882 » in *Qu'est-ce qu'une nation et autres essais politiques*, Paris, Pocket, 1992.
SARTRE, Jean-Paul, « Orphée Noir », *Situations, III. Lendemains de guerre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1949, rééd. Paris, Gallimard/NRF, 1976, p. 229-286.
STRONGMAN, Luke, « The Trans-Modern Author: Five Contemporary Writers », *Kunapipi*, vol. 15, n° 3, 1993, p. 146-161.
THAPAR, Romila, « Interpretations of Indian History: Colonial, Nationalist, Post-Colonial », in Peter Ronald de Souza (dir.), *Contemporary India – Transitions*, New Delhi, Sage Publications, 2000, p. 25-36.
ZEKRI, Khalid, « 'Écrivains issus de l'immigration maghrébine' ou 'écrivains beurs' ? », *Notre Librairie*, n° 155-156, juillet-décembre 2004, p. 15-20.

4. Perspectives francophones :

Livres :

ALBERT, Christiane (dir.), *Francophonie et identités culturelles*, Paris, Karthala, 1999.
BENIAMINO, Michel, *La francophonie littéraire. Essai pour une théorie*, Paris, L'Harmattan, 1999.
BESSIÈRE, Jean (dir.), *Littératures francophones et politiques*, Paris, Karthala, 2009.
BRIDEL, Yves, CHIKHI, Beïda, CUCHE, François-Xavier et QUAGHEBEUR, Marc (dir.), *L'Europe et les francophonies. Langue, littérature, histoire, image*, Bern, Peter Lang, 2005.
CHAUDENSON, Robert, *Créoles et enseignement du français*, Paris, L'Harmattan, 1989.

CHEMAIN, Roger, CHEMAIN-DEGRANGE, Arlette (dir.), *Imaginaires francophones*, Nice, Publications de la faculté des Lettres, Arts et Sciences humaines de Nice, 1995.
COMBE, Dominique, *Poétiques francophones*, Paris, Hachette, 1995.
DENIAU, Xavier, *La francophonie*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 1983, rééd. 2001.
DUMONT, Pierre, *Le français langue africaine*, Paris, L'Harmattan, 1991.
D'HULST, Lieven et MOURA, Jean-Marc (dir.), *Les études littéraires francophones : état des lieux*, Actes du colloque organisé par les universités de Leuven, Kortrijk et Lille, 2-4 mai 2002, Lille, Édition du conseil scientifique de l'Université Charles de Gaulle, 2003.
GAUVIN, Lise, *La fabrique de la langue. De François Rabelais à Réjean Ducharme*, Paris, Seuil, 2004.
— *L'écrivain francophone à la croisée des langues (entretiens)*, Paris, Karthala, 1997.
GEHRMANN, Susanne et GRONEMANN, Claudia (dir.), *Les enJeux de l'autobiographique dans les littératures de langue française. Du genre à l'espace. L'autobiographie postcoloniale. L'hybridité*, Paris, L'Harmattan, « Études littéraires maghrébines », 2006.
JOUANNY, Robert, *Singularités francophones ou choisir d'écrire en français*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000.
JOUBERT, Jean-Louis, *Les voleurs de langue. Traversée de la francophonie littéraire*, Paris, Philippe Rey, 2006.
KANDÉ, Sylvie, (dir.), *Discours sur le métissage, identités métisses. En quête d'Ariel*, Paris, L'Harmattan, 1999.
LAURETTE, Pierre et RUPRECHT, Hans-George (dir.), *Poétiques et imaginaires. Franco*poly*phonie littéraire des Amériques*, Paris, L'Harmattan, 1995.
MAKOUTA-MBOUKOU, Jean-Pierre, *Le français en Afrique noire. (Histoire et méthodes de l'enseignement du français en Afrique noire)*, Paris/Bruxelles/Montréal, Bordas, 1973.
MARIMOUTOU, Carpanin, *Le roman réunionnais. Une problématique du même et de l'autre. Essai sur la poétique du texte en situation de diglossie*, thèse pour le doctorat d'État, Université Paul Valéry, Montpellier, 1990.
MOLINARI, Chiara, *Parcours d'écritures francophones. Poser sa voix dans la langue de l'autre*, Paris, L'Harmattan, 2005.
MOURA, Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Presses Universitaires de France, « Écritures francophones », 1999.
NAGUSCHEWSKI, Dirk, *Muttersprache als Bekenntnis. Status und Ideologie des Französischen in frankophonen Afrika*, Leipzig, Leipziger Universitätsverlag, 2003.
SEGLER-MESSNER, Silke (dir.), *Voyages à l'envers. Formes et figures dans les littératures post-coloniales francophones*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2009.
SCHÜTZE, Julia, *Zwischen Dezentrierung und Rezentrierung. Französische und Frankophone Romane im Kontext der Globalisierung*, Göttingen, V&R Unipress, 2008.

<u>Articles</u> :

D'HULST, Lieven, « Quelques perspectives récentes en études postcoloniales francophones », *Revue de littérature comparée*, n° 302, vol. 2, 2002, p. 248-254.
GARNIER, Xavier, « Entre définitions et étiquettes, les problèmes de catégorisation des littératures 'du Sud' », *Notre Librairie* n° 160, décembre-février 2006, p. 22-27.
HALEN, Pierre, « Constructions identitaires et stratégies d'émergence : notes pour une analyse institutionnelle du système littéraire francophone », *Études littéraires*, vol. 37, n° 2, 2001, p. 13-31.
KLINKENBERG, Jean-Marie, « Insécurité linguistique et production littéraire. Le problème de la langue d'écriture dans les lettres francophones », in Michel Francard et al. (dir.), *L'insécurité linguistique dans les communautés francophones périphériques*, Louvain-la-Neuve, numéro spécial des Cahiers de l'Institut linguistique de Louvain, t. 19, n° 3-4, 1994, p. 71-80.

5. Perspectives postcoloniales :

<u>Livres et revues</u> :

Africultures, « Postcolonialisme : inventaire et débats », n° 28, mai 2000.

Dédale, « Postcolonialisme. Décentrement, déplacement, dissémination », n° 5/6, printemps 1997.

Hérodote, « La question postcoloniale », n° 120, 1er trimestre 2006.

Multitudes, « Narrations postcoloniales », n° 29, été 2007.

ASHCROFT, Bill, GRIFFITHS, Gareth, TIFFIN, Helen, *The Empire Writes Back. Theory and practice in post-colonial literatures*, London/New York, Routledge, « New Accents », 1989.
— *The Post-Colonial Studies Reader*, London/New York, Routledge, 1995.
— *Post-Colonial Studies. The Key Concepts*, London, Routledge, 1998.
BANCEL, Nicolas, BERNAULT, Florence, BLANCHARD, Pascal et al., *Ruptures postcoloniales. Les nouveaux visages de la société française*, Paris, La Découverte, « Cahiers libres », 2010.
BARDOLPH, Jacqueline, *Études postcoloniales et littérature*, Paris, Honoré Champion, « Unichamp-Essentiel », 2002.
BAYART, Jean-François, *Les études postcoloniales, un carnaval académique ?*, Paris, Karthala, 2010.
BENSON, Eugene et **CONOLLY, L.W.**, *Encyclopedia of Post-Colonial Literatures in English*, vol. 1 et 2., London/New York, Routledge, 1994.
BESSIÈRE, Jean et MOURA, Jean-Marc (dir.), *Littératures postcoloniales et représentations de l'Ailleurs, Afrique, Caraïbe, Canada. Conférences du séminaire de littérature comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle*, Paris, Champion, 1999.
— *Littératures postcoloniales et francophonie. Conférences du séminaire de littérature comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle*, Paris, Honoré Champion, 2001.
BHABHA, Homi K. (dir.), *Nation and Narration*, London, Routledge, 1990.
— *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, traduit de l'anglais par Françoise Bouillot, Paris, Payot & Rivages, 2007. [*The Location of Culture*, London, Routledge, 1994.]
BIJON, Béatrice et CLAVARON, Yves, *La production de l'étrangeté dans les littératures postcoloniales. Colloque international organisé à l'Université Jean Monnet de Saint-Etienne, 17-18 janvier 2008*, Paris, Honoré Champion, 2009.
BOEHMER, Elleke, *Colonial and Postcolonial Literature. Migrant metaphors*, Oxford, Oxford University Press, 1995.
COLLIER, Gordon, RIEMENSCHNEIDER, Dieter et SCHULTZE-ENGLER, Frank (dir.), *Postcolonial Theory and the Emergence of a Global Society*, Frankfurt/Main, ACOLIT, n° spécial n° 3, 1998.
D'HAEN, Theo (dir.), *(Un)Writing Empire*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, « Cross/Cultures », n° 30, 1998.
DURIX, Carole et Jean-Pierre, *An Introduction to the New Literatures in English*, Paris, Longman Université, « Longman France », 1993.
DURIX, Jean-Pierre, *The Writer Written. The Artist and Creation in the new Literatures in English*, Westport (Connecticut), Greenwood Press, 1987.
— (textes réunis et présentés par), *Syncrétisme et interculturel. De Rome à l'ère postcoloniale : cultures, littératures, esthétiques*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, « Kaléidoscopes », 1997.
— *Mimesis, Genres and Post-Colonial Discourse. Deconstructing Magic Realism*, London, Macmillan, 1998.
*** GEHRMANN, Susanne et GRONEMANN, Claudia** (dir.), *Les enJeux de l'autobiographique dans les littératures de langue française. Du genre à l'espace. L'autobiographie postcoloniale. L'hybridité*, Paris, L'Harmattan, « Études littéraires maghrébines », 2006.
HANQUART-TURNER, Evelyne (dir.), *L'hybridité*, Ivry-sur-Seine, Éditions A3, 2001.
HUGGAN, Graham, The Post-Colonial Exotic. Marketing the Margins, London, Routledge, 2001.
LAZARUS, Neil (dir.), *Penser le postcolonial. Une introduction critique*, traduit de l'anglais par Marianne Groulez, Christophe Jacquet et Hélène Quiniou, Paris, Éditions Amsterdam, 2006. [*The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*, Cambridge, Press of the University of Cambridge, 2004.]
LIONNET, Françoise, *Postcolonial Representations. Women, Literature, Identity*, Ithaca/London, Cornell University Press, 1995.
LOOMBA, Ania, *Colonialism/Postcolonialism*, London/New York, Routledge, 1998.
*** MOURA, Jean-Marc**, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Presses Universitaires de France, « Écritures francophones », 1999.
RAMAZANI, Jahan, *The Hybrid Muse. Postcolonial Poetry in English*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 2001.
SCHULTE, Bernd, *Die Dynamik des Interkulturellen in den postkolonialen Literaturen englisher Sprache*, Heidelberg, Winter, 1993.

SMOUTS, Marie-Claude (dir.), *La situation postcoloniale. Les postcolonial studies dans le débat français*, Paris, Les presses de Sciences Po, 2007.
SPIVAK, Gayatri Chakravorty, *A Critique of Postcolonial Reason. Toward a History of the Vanishing Present*, Cambridge (Massachusetts)/London, Harvard University Press, 1999.
YOUNG, Robert J. C., *Colonial Desire. Hybridity in Theory, Culture and Race*, London/New York, Routledge, 1995, rééd. 2002.

Articles :

AHMAD, Aijaz, « Jameson's Rhetoric of Otherness and the 'national allegory' », *Social Text*, n° 17, automne 1987, p. 3-25.
BANDIA, Paul, « Le concept bermanien de l'étranger dans le prisme de la traduction postcoloniale », *TTR : Traduction, terminologie, rédaction*, vol. 14, n° 2, 2ème semestre 2001, p. 123-139. Consultable en ligne : http://www.erudit.org/revue/ttr/2001/v14/n2/000572ar.html (dernière consultation : 28 janvier 2010)
BRYDON, Diana, « Commonwealth or Common Poverty?: the New Literatures in English and the New Discourse of Marginality », *Kunapipi*, vol. 11, n° 1, 1989, p. 1-16.
BIRK, Hanne et NEUMANN, Birgit, « Go-Between: Postkoloniale Erzähltheorie », in Ansgar Nünning et Vera Nünning (éd.), *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002, p.115-152.
CLAVARON, Yves, « La mise en scène de l'altérité dans la littérature postcoloniale : entre insécurité et hybridité », *Éthiopiques*, n° 74, 1er trimestre 2005, p. 105-118.
*** D'HULST, Lieven**, « Quelques perspectives récentes en études postcoloniales francophones », *Revue de littérature comparée*, n° 302, vol. 2, 2002, p. 248-254.
FIOUPOU, Christiane, « African Literature and Theory: The Cart before the Horse? », *Commonwealth Essays and Studies*, vol. 24, n°2, printemps 2002, p. 5-16.
JAMESON, Fredric, « Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism », *Social Text*, n° 15, automne 1986, p. 65-88.
JAY, Paul, « Globalization and the Postcolonial Condition », communication présentée lors de la conférence de la Modern Language Association, New Orleans, décembre 2000. Consultable en ligne : http://home.comcast.net/~jay.paul/talks.htm (dernière consultation : 18 janvier 2010)
— « Is Global fiction Postcolonial? », communication présentée lors de la conférence de la Modern Language Association, New Orleans, décembre 2001. Consultable en ligne : http://home.comcast.net/~jay.paul/talks.htm (dernière consultation : 18 janvier 2010)
MENGARA, Daniel M., « Postcolonialism, Third-Worldism and the Issue of Exclusive Terminologies in Postcolonial Theory and Criticism », *Commonwealth Essays and Studies*, vol. 18, n° 1, automne 1995, p. 36-45.
MOURA, Jean-Marc, « Études d'images, postcolonialisme et francophonie : quelques perspectives », in Sylvie Ballestra-Puech et Jean-Marc Moura (dir.), *Le comparatisme aujourd'hui*, Lille, Édition du conseil scientifique de l'Université Charles de Gaulle, « Travaux & recherches », 1999, p. 99-111.
— « Critique postcoloniale et échanges culturels », in Daniel Mortier et Chantal Foucrier (dir.), *Frontières et passages*, Rouen, 1999, p. 237-243.
— « Multiculturalisme français et littératures postcoloniales », in Hans-Jürgen Lüsebrink (dir.), *Die französische Kultur-interdisziplinäre Annäherungen, Beitrage zu einer Ringvorlesung an der Philosophischen Fakultät Universität des Saarlandes,* St Ingbert, Röhrig Universitätsverlag, 1999, p. 247-262.
MUKHERJEE, Meenakshi, « The Centre cannot hold: two Views of the Periphery », *Kunapipi*, vol. 11, n° 1, 1989, p. 41-48.

6. Afrique (littérature, culture, sociologie, histoire) :

Livres et revues :

Commonwealth Essays and Studies, « Conversations with Wole Soyinka », n°15, vol. 2, printemps 1993.

Revue de Littérature Comparée, « Littératures d'Afrique Noire », n° 265, vol. 1, janvier-mars 1993.

Revue de Littérature Comparée, « L'Afrique en marge »,n° 314, vol. 2, 2005.

ACHEBE, Chinua, *Hopes and Impediments: Selected Essays*, London, Heinemann, 1988. rééd. New York, Anchor Books/Doubleday, 1990.
— *Home and Exile*, New York, Oxford University Press, 2000, rééd. New York, Anchor Books, 2001.
CEVAËR, Françoise (textes réunis par), *Ces écrivains d'Afrique Noire*, Nouvelles du Sud n° 29, Éditions Nouvelles du Sud, Ivry-sur-Seine, 1998.
CHEVRIER, Jacques, *La littérature nègre*, Paris, Armand Colin, « U », 1984, rééd., 1999.
COOPER, Brenda, *Magical Realism in West African Fiction. Seeing with a Third Eye*, London, Routledge, 1998.
COQUIO, Catherine, *Rwanda, le réel et les récits*, Paris, Belin, 2004.
CORZANI, Jacques et RICARD, Alain (dir.), *Littérature africaine et enseignement*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1985.
DABLA, **Jean-Jacques Séwanou**, *Nouvelles écritures africaines, romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986.
DELAS, Daniel, DELTEL, Danielle, (dir.), *Voix nouvelles du roman africain*, Université Paris X, Cahiers RITM, « Littératures francophones », 1994.
DIAKITE, Boubakary, *De la page d'écriture et du mythe de l'ancêtre rebelle : La problématique de l'écrit et de la parole dans le roman francophone ouest africain*, thèse, Louisiana State University , 2003.
DIOP, Papa Samba, (dir.), *Littératures francophones : langues et styles*, Paris, L'Harmattan, 2001.
— *Fictions africaines et postcolonialisme*, Paris, L'Harmattan, 2002.
DUSSOUTOUR-HAMMER, Michèle, *Amos Tutuola. Tradition orale et écriture du conte*, Paris, Présence africaine, 1976.
FONKOUA, Romuald (dir.), *Les discours de voyages, Afrique – Antilles*, Paris, Karthala, 1998.
FONKOUA, Romuald et HALEN, Pierre, (dir.), *Les champs littéraires africains*, Paris, Karthala, 2001.
GARNIER, Xavier, *La magie dans le roman africain*, Paris, Presses Universitaires de France, « Écritures francophones », 1999.
GÉRARD, Albert, *Littératures en langues africaines*, Paris, Mentha, 1992.
GRIFFITHS, Gareth, *African Literatures in English. East and West*, Harlow, Pearson Education, « Longman Literature in English Series », 2000.
GURNAH, Abdulrazak (dir.), *Essays on African Writing 2. Contemporary Literature*, Oxford, Heinemann, 1995.
Équipe IFA (dir.), *Inventaire des particularités lexicales du français en Afrique noire*, Paris/Montréal, AUPELF, 1983, rééd. Paris, EDICEF/AUPELF, 1988.
IRELE, Abiola, *The African Imagination. Literature in Africa and the Black Diaspora*, Oxford, Oxford University Press, 2001.
KANE, Mohamadou, *Roman africain et tradition*, Dakar, NEA, 1982.
KESTELOOT, Lilyan, *Anthologie négro-africaine. Panorama critique des prosateurs, poètes et dramaturges noirs du XX^{ème} siècle*, Vanves, EDICEF, 1992.
KONÉ, Amadou, *Des textes oraux au roman moderne. Études sur les avatars de la tradition orale dans le roman ouest-africain*, Frankfurt, Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 1993.
LEMARCHAND, Philippe (dir.), *L'Afrique et l'Europe. Atlas du XX^{ème} siècle*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1994.
LOIMEIER, Manfred, *Wortwechsel. Gespräche und Interviews mit Autoren aus Schwartzafrika*, Bad Honnef, Horlemann, 2002.
MAJA-PEARCE, Adewale, *Nigerian Novelists of the Eighties*, London, Hans Zell, « New Perspectives on African Literature », n° 4, 1992.
MBEMBE, Achille, *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Paris, Karthala, 2000.
MONGO-MBOUSSA, Boniface, *Désirs d'Afrique*, Paris, Gallimard, 2002.
MORELL, Karen L. (dir.), *In Person: Achebe, Awoonor, and Soyinka at the University of Washington*, Seattle, Institute for Comparative and Foreign Area Studies, University of Washington, 1975.
MOUDILENO, Lydie, *Littératures africaines francophones des années 1980 et 1990*, Dakar, CODESRIA, 2003.
MOURALIS, Bernard, *Littérature et développement. Essai sur la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, Silex, 1984.
NAUMANN, Michel, *Les nouvelles voies de la littérature africaine et de la libération (une littérature 'voyoue')*, Paris, L'Harmattan, 2001.

NGUGI, Wa Thiong'o, *Decolonizing the Mind. The Politics of Language in African Literature*, London/Portsmouth/Nairobi, James Currey/Heinemann Educational Books/Heinemann Kenya, 1986, rééd. 1991.
PARAVY, Florence, *L'espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)*, Paris, L'Harmattan, 1999.
POUKHLY, Ioulia, *L'élément carnavalesque dans le roman maghrébin de langue française (*Nedjma *de Kateb Yacine et* Agadir *de Mohammed Kaïr-Eddine à travers la théorie du carnaval de Mikhaïl Bakhtine)*, mémoire de DEA, Université Stendhal, Grenoble III, 2001. Consultable en ligne : http://www.limag.refer.org/Theses/PoukhliDEA.htm. (dernière consultation : 21 janvier 2010)
QUAYSON, Ato, *Strategic Transformations in Nigerian Writing. Orality and History in the Work of Rev. Samuel Johnson, Amos Tutuola, Wole Soyinka & Ben Okri*, Oxford, James Currey/Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1997.
RICARD, Alain, *Littératures d'Afrique noire, des langues aux livres*, Paris, CNRS Éditions/Karthala, 1995.
RIESZ, János, *Koloniale Mythen – Afrikanische Antworten. Europäisch-afrikanische Literaturbeziehungen I*, Frankfurt/Main, Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 1993.
— *De la littérature coloniale à la littérature africaine. Prétextes – Contextes – Intertextes*, Paris, Karthala, 2007.
SACHNINE, Michka, *Dictionnaire usuel yorùbá-français suivi d'un index français-yorùbá*, Paris, Karthala, 2000.
SOYINKA, Wole, *Myth, Literature and the African World*, Cambridge, Cambridge University Press, « Canto », 1ère éd. 1976, rééd. 1995.
VEIGA, Manuel (dir.), *Insularité et littérature aux îles du Cap-Vert*, Paris, Karthala, 1997.
VEIT-WILD, Flora, *Dambudzo Marechera. A Source Book on his life and Work*, London/Harare, Hans Zell Publishers/University of Zimbabwe Press, 1992.
WILKINSON, Jane, *Talking with African Writers*, London, Heinemann, 1992.
WRIGHT, Derek, (éd.), *Contemporary African Fiction*, Bayreuth, Bayreuth African Studies Series, n°42, 1997.
ZABUS, Chantal, *The African Palimpsest: Indigenization of Language in the West African Europhone Novel*, Amsterdam, Rodopi, 1991.

Articles :

CAZENAVE, Odile, « Paroles engagées, paroles engageantes. Nouveaux contours de la littérature africaine aujourd'hui », *Africultures*, n° 59, juin 2004, publié sur Internet le 18 mai 2004 : http://www.africultures.com/index.asp?menu=revue_affiche_article&no=3380
(dernière consultation : 21 janvier 2010)
CÉLÉRIER, Patricia, « Engagement et esthétique du cri », *Notre Librairie*, n° 148, juillet-septembre 2002, p. 57-60.
CHITOUR, Marie-Françoise, « L'enfant colonial… dans le roman post-colonial », *Revue d'Arras*, n° 7, 2000, p. 113-122.
CROSTA, Suzanne, « Gardiens et voleurs : enjeux de la négociation identitaire dans la critique africaine », *Études françaises*, vol. 37, n° 2, p. 99-114.
CUCHE, François-Xavier, « L'utilisation des techniques du théâtre traditionnel dans le théâtre négro-africain moderne », *Actes du colloque sur le théâtre négro-africain*, Abidjan, École des lettres et sciences humaines, 15-29 avril 1970, Paris, Présence africaine, 1971, p. 137-142.
— « Les sénégalaises de Sadji : sexe, séduction et stratégies sociales », *Travaux de littérature*, vol. 5, 1992, p. 329-327.
— « La grande clameur. Récits fictifs africains de l'arrivée des premiers colonisateurs européens », in François-Xavier Cuche et Jean-PIerre Schneider (dir.), *Explorations de la mémoire collective. Grands événements et mythes des origines*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2004, p.217-225.
DAFF, Moussa, « Vers une francophonie africaine de la copropriété et de la cogestion linguistique et littéraire », *Glottopol* n° 3, janvier 2004, consultable en ligne : http://www.univ-rouen.fr/dyalang/glottopol (dernière consultation : 25 janvier 2010).
DIA, Hamidou, « De la littérature négro-africaine aux littératures nationales : entre l'unité et la balkanisation », *Présence Africaine*, n° 154, 2ème semestre 1996, p. 221-242.
FONKOUA, Romuald, « Roman et poésie d'Afrique francophone : de l'exil et des mots pour le dire », *Revue de Littérature Comparée*, n° 265, vol. 1, p. 25-41.
GARNIER, Xavier, « Usages littéraires de la rumeur en Afrique », *Notre Librairie*, n° 144, avril-juin 2001, p. 13-18.
— « Les forme 'dures' du récit : enjeux d'un combat », *Notre Librairie*, n° 148, juillet-septembre 2002, p. 51-55.

GBANOU, Sélom Komlan, « Le fragmentaire dans le roman francophone africain », *Tangence*, n° 75, été 2004, consultable en ligne : www.erudit.org/revue/tce/2004/v/n75/010785ar.html (dernière consultation : 18 janvier 2010)
JOUBERT, Jean-Louis, « Le regard de la critique », *Notre Librairie*, n° 150, avril-juin 2003, p. 9-13.
— « Littératures africaines, littératures nationales : contours et limites », *Notre Librairie*, n° 155-156, juillet-décembre 2004, p. 14-18.
KEHINDE, Ayo, « Intertextuality and the Contemporary African Novel », *Nordic Journal of African Studies*, vol. 12, n° 3, p. 372-386.
KOM, Ambroise, « La littérature africaine et les paramètres du canon », *Études françaises*, vol. 37, n° 2, 2001, p. 33-44.
MBUYAMBA KANKOLONGO, Alphonse, « La folie en littérature africaine d'expression française 1960-1990 », *Langues et littératures. Revue du groupe d'études linguistiques et littéraires*, n° 5, février 2001, université Gaston Berger de Saint-Louis (Sénégal), p. 75-83.
MONGO-MBOUSSA, Boniface, « Écrire le métissage », *Africultures*, n°62, mars 2005, http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=3737 (dernière consultation : 6 mai 2009)
MUSANJI NGALASSO, Mwatha, « Langage et violence dans la littérature africaine écrite en français », *Notre Librairie*, n° 148, juillet-septembre 2002, p. 69-76.
NDIAYE, Christiane, « De l'écrit à l'oral : la transformation des classiques africains », *Études françaises*, vol. 37, n° 2, 2001, p. 45-61.
NGANDU, Pius Nkashama, « Le roman africain moderne : itinéraire vers la folie », *Présence francophone*, n° 15, 1977.
OBIANG, Ludovic Emane, « Sans père mais non sans espoir : la figure de l'orphelin dans la littérature francophone subsaharienne, *Mots Pluriels*, n° 22, septembre 2002, http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP2202leo.html (dernière consultation : 18 janvier 2010)
RIESZ, János, « Le refus du nationalisme, le nationalisme par le refus », *Notre Librairie*, n° 85, octobre-décembre 1986, p. 12-15.
SEMUJANGA, Josias, « De l'africanité à la transculturalité : éléments d'une critique littéraire dépolitisée du roman », *Études françaises*, vol. 37, n° 2, 2001.
TEN KORTENAAR, Neil, « Fictive States and the State of Fiction in Africa », *Comparative Literature*, vol. 52, n° 3, été 2000, p. 228-245.
VAN DEN AVENNE, Cécile, « La position énonciative complexe d'un écrivain d'Afrique francophone : le cas d'Hubert Freddy Ndong Mbeng », *Glottopol*, n° 3, janvier 2004. Consultable en ligne : http://www.univ-rouen.fr/dyalang/glottopol (dernière consultation : 25 janvier 2010).
VEIT-WILD, Flora, « Karneval und Kakerlaken. Postkolonialismus in der afrikanischen Literatur » Lecture inaugurale, 8 février 1995, consultable en ligne : http://edoc.hu-berlin.de/humboldt-vl/veit-wild-flora/PDF/Veit-Wild.pdf (dernière consultation : 22 janvier 2010)
VIGNONDE, Jean-Norbert, « Les mutations de la société postcoloniale dans le roman africain francophone », *Notre Librairie*, n° 59, avril-mai 1981, p. 17-31.
WHITTAKER, David, « Realms of Liminality: the Mythic Topography of Amos Tutuola's *Bush of the Ghosts* », *SOAS Literary Review*, vol. 3, automne 2001. Consultable en ligne : www.soas.ac.uk/soaslit/issue3/Whittaker.pdf, (dernière consultation : 25 janvier 2010).

7. Caraïbes (littérature, culture, sociologie, histoire) :

Livres :

Outre-mers, notre monde. Entretiens d'Oudinot, Paris, Autrement, 2002.

ANTOINE, Régis, *La littérature franco-antillaise. Haïti, Guadeloupe et Martinique*, Paris, Karthala, 1992.
BONGIE, Chris, *Islands and Exiles: the Creole Identities of Post/colonial Literature*, Stanford, Stanford University Press, 1998.
BONNET, Véronique, *De l'exil à l'errance : écriture et quête d'appartenance dans la littérature contemporaine des petites Antilles anglophones et francophones*, thèse, Paris 13, 1997.
BURTON, **Richard D.E.**, *Le roman marron : études sur la littérature martiniquaise contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 1997.
CHANCÉ, Dominique, *L'auteur en souffrance. Essai sur la position et la représentation de l'auteur dans le roman antillais contemporain (1981-1992)*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000.

— *Poétique baroque de la Caraïbe*, Paris, Karthala, 2001.
— *Les fils de Lear. É. Glissant (Martinique), V.S. Naipaul (Trinidad), J.E. Wideman (Etats-Unis)*, Paris, Karthala, 2003.
CHANCÉ, Dominique et DEBLAINE, Dominique (dir.), *Entre deux rives, trois continents. Mélanges offerts à Jack Corzani à l'initiative du CELFA*, Pessac, Maison des sciences de l'homme d'Acquitaine, 2004.
CHAULET ACHOUR, Christiane, *La trilogie caribéenne de Daniel Maximin : Analyse et contrepoint*, Paris, Karthala, 2000.
CONFIANT, Raphaël (en collaboration avec David Damoison et Marcel Lebielle), *Les maîtres de la parole créole*, Paris, Gallimard, 1995.
— *Dictionnaire des Titim et Sirandanes*, Martinique, Ibis Rouge Éditions, 1998.
DELPECH, Catherine et RŒLENS, Maurice (dir.), *Société et littérature antillaises aujourd'hui*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, Actes de la rencontre de novembre 1994, Cahiers de l'Université de Perpignan, n° 25, 1997.
D'HULST, Lieven, MOURA, Jean-Marc, DE BLEEKER, Liesbeth et LIE, Nadia (dir.), *Caribbean Interfaces*, Amsterdam/New York, Rodopi, « Textext », 2007.
DOUAIRE, Anne, *Contrechamps tragiques. Contribution antillaise à la théorie du littéraire*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005.
DUBOIN, Corinne et TABUTEAU, Éric (dir.), *La ville plurielle dans la fiction anglaise anglophone. Images de l'interculturel*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, « Interlangues littératures », 2000.
*** FONKOUA, Romuald**, (dir.), *Les discours de voyages, Afrique – Antilles*, Paris, Karthala, 1998.
— *Essai sur une mesure du monde au XX^{ème} siècle : Édouard Glissant*, Paris, Honoré Champion, 2002.
GLISSANT, Édouard, *L'intention poétique*, Paris, Seuil, 1969.
— *Le discours antillais*, Paris, Gallimard, 1981, rééd., « Folio/Essais », 1997.
— *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard/NRF, 1990.
— *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard/NRF, 1996.
— *Traité du Tout-Monde, poétique IV*, Paris, Gallimard/NRF, 1997.
HAZAËL-MASSIEUX, Marie-Christine, *Écrire en créole. Oralité et écriture aux Antilles*, Paris, L'Harmattan, 1993.
KING, Bruce (dir.), *West Indian Literature*, London/Basingstoke, Macmillan Education, 1979, réédition révisée 1995.
LUDWIG, Ralph (dir.), *Écrire la « parole de nuit ». La nouvelle littérature antillaise*, Paris, Gallimard, « Folio/Essais », 1994.
MAES-JELINEK, Hena et LEDENT, Bénédicte, *Theatre of the Arts. Wilson Harris and the Caribbean*, Amsterdam/New York, Rodopi, « Cross/Cultures », n° 60, 2002.
MAIGNAN-CLAVERIE, Chantal, *Le métissage dans la littérature des Antilles françaises. Le complexe d'Ariel*, Paris, Karthala, 2005.
MAXIMIN, Colette, *Littératures caribéennes comparées*, Pointe-à-Pitre/Paris, Éditions Jasor/Karthala, 1996.
MOUDILENO, Lydie, *L'écrivain antillais au miroir de sa littérature. Mise en scène et mise en abyme du roman antillais*, Paris, Karthala, 1997.
PRADEL, Lucie, Dons de mémoire de l'Afrique à la Caraïbe. Littérature et culture des îles anglophones, Paris, L'Harmattan, 2000.
PERRET, Delphine, *La créolité, espace de création*, Matoury (Guyane), Ibis Rouge, 2001.
ROCHMANN, Marie-Christine, *L'esclave fugitif dans la littérature antillaise*, Paris, Karthala, 2000.
SCHON, Nathalie, *L'auto-exotisme dans les littératures des Antilles françaises*, Paris, Karthala, 2003.
SIMASOTCHI-BRONÈS, Françoise, *Le roman antillais, personnages, espace et histoire : fils du chaos*, Paris, L'Harmattan, 2004.
TOUMSON, Roger, *Mythologie du métissage*, Paris, Presses Universitaires de France, « Écritures francophones », 1998.
VOISSET, Georges et GONTARD, Marc (dir.), *Écritures caraïbes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002.
WALCOTT, Derek, *Café Martinique*, traduit de l'anglais par Béatrice Dunner, Paris, Éditions du Rocher, 2004. [*What the Twilight says: Essays*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1998.]

<u>Articles</u> :

« Écrire la Caraïbe », Supplément du *Magazine Littéraire*, n° 369, octobre 1998, p. 104-126.

BERNABÉ, Jean, « Contribution à une approche glottocritique de l'espace littéraire antillais », *La Linguistique*, Paris, vol. 18, fascicule n° 1, 1982, p. 85-109
— « De la négritude à la créolité : éléments pour une approche comparée », *Études françaises*, Montréal, Canada, vol. 28, 1992-1993, n° 2-3, p. 23-38.
CLAVERIE, Chantal, « Aimé Césaire et la question du métissage », *Présence africaine*, n° 158, 2ème semestre 1998, p. 86-98.
CORZANI, Jacques, « L'idée de nation en Guadeloupe, Guyane et Martinique : mythes et contre-mythes », in Claude-Gilbert Dubois (dir.), *L'Imaginaire de la nation (1792-1992)*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1991.
DAGHMI, Fathallah, « Constructions identitaires et récits médiatiques », *Études caribéennes*, juillet 2007, Consultable en ligne : http://etudescaribeennes.revues.org/document368.html. (dernière consultation : 25 janvier 2010)
DASH, Michael, « In Search of the Lost Body: Redefining the Subject in Caribbean Literature », *Kunapipi*, vol. 11, n° 1, 1989, p. 17-40.
DOUAIRE, Anne, « Introdution » in Anne Douaire (dir.), *Oralités subversives*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 7-13.
— « Une discrète épine », in Anne Douaire (dir.), *Oralités subversives*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 97-107.
FONKOUA, Romuald, « Discours du refus, discours de la différence, discours en 'situation' de francophonie interne : la cas des écrivains antillais », in Roger Chemain et Arlette Chemain-Degrange (dir.), *Convergences et divergences dans les littératures francophones*, Paris, L'Harmattan, 1992, p. 55-80.
— « Littérature antillaise et histoire : écrire 'l'histoire des peuples sans histoire' », *Notre Librairie*, n° 161, mars-mai 2006, p. 97-103.
SAMOYAULT, Tiphaine, « La poétique en archipel », *La Quinzaine littéraire*, n° 726, 1er-15 novembre 1997, p. 14.
SCHON, Nathalie, « Stratégies créoles : étude comparée des littératures martiniquaise et guadeloupéenne », *Glottopol*, n° 3, janvier 2004, consultable en ligne : http://www.univ-rouen.fr/dyalang/glottopol (dernière consultation : 25 janvier 2010)

8. Inde (littérature, culture, sociologie, histoire) :

Anthologies avec introduction

CHAUDHURI, Amit, *The Picador Book of Modern Indian Literature*, London, Picador, 2001.
RUSHDIE, Salman et WEST, Elizabeth, (dir.), *The Vintage Book of Indian Writing, 1947-1997***,** London, Vintage, 1997.

Périodiques :

Europe, « Littératures de l'Inde », n° 864, avril 2001.

Magazine littéraire, « L'Inde : du Mahabharata à Salman Rushdie », n°462, mars 2007.

Livres :

BOIVIN, Michel, *Histoire de l'Inde*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 1996, rééd. 2001.
COUSSY, Denise, *Le roman indien de langue anglaise*, Paris, Karthala, 2004.
DANIÈLOU, Alain, *Mythes et dieux de l'Inde. Le polythéisme hindou*, Paris, Éditions du Rocher, 1992, rééd. Paris, Flammarion, « Champs », 1999.
FLUDERNIK, Monika, (dir.), Hybridity and Postcolonialism. Twentieth-Century Indian Literature, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 1998.
LEBLANC, Claudine, *Histoire de la littérature de l'Inde moderne : le roman XIXème-XXème siècle*, Paris, Ellipses, 2006.
RENOUARD, Michel, *La littérature indienne de langue anglaise*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », n° 3197, 1997.
ZINS, Max Jean, *Histoire politique de l'Inde indépendante*, Paris, Presses Universitaires de France, « politique d'Aujourd'hui », 1992.

Articles :

GANAPATHY-DORÉ, Geetha, « L'empreinte ethnique dans la littérature indo-anglaise », *Les Cahiers du Sahib*, n° 1, 1er trimestre 1993, p. 63-74.
KARTHIKA, V.K., « Les marchés des droits en Inde », traduit de l'anglais par Edith Ochs, *La Lettre*, Bureau International de l'Édition Française, 18 avril 2007. Consultable en ligne : http://www.bief.org/?fuseaction=Lettre.Article&A=355 (dernière consultation : 18 janvier 2010)
NOIVILLE, Florence, « L'empreinte indienne sur l'Angleterre », *Le Monde des livres*, 6 avril 2001, p. IV.
PHILIP, Bruno, « L'Inde, la mère et la déesse », *Le Monde des livres*, 6 avril 2001, p. V.
POUSSE, Michel, « La littérature indo-anglaise : un exemple de littérature métisse » in *Métissages. Littérature – Histoire*, Cahiers CRLH-CIRAOI, n° 7, Paris, L'Harmattan, 1991, p. 233-244.
TADIÉ, Alexis, « L'Inde et l'histoire du livre et de la lecture : quelques remarques » in Marie-Françoise Cachin et Claire Parfait (dir.), *Histoires de livres : le livre et l'édition dans le monde anglophone*, *Cahiers Charles V*, n° 32, 2002. Consultable en ligne : http://www.mfo.ac.uk/recherche/chercheurs/livre03.pdf
VITALYOS, Dominique, « Richesse des lettres indiennes », *Le Monde des livres*, 6 avril 2001, p. V.
ZINS, Max-Jean, « Le roman indo-anglais ou l'appropriation du regard de l'Autre », *Les Cahiers du Sahib*, n° 4, 2ème trimestre 1996, p. 267-286.

9. Sur Patrick Chamoiseau

Livres :

AUZAS, Noémie, *Chamoiseau ou les voix de Babel. De l'imaginaire des langues*, Paris, Imago, 2009.
DÉTRIE, Catherine, (dir.), *Poétiques du divers*, Montpellier, Praxiling, « Le Fil du discours », 1998.
MILNE, Lorna, *Patrick Chamoiseau : espaces d'une écriture antillaise*, Amsterdam/New York, Rodopi, « Francopolyphonies», 2006.
MOLINARI, Chiara, *Parcours d'écriture francophones. Poser sa voix dans la langue de l'autre*, Paris, L'Harmattan, 2005.
RÉJOUIS, Rose-Myriam, *Veillées pour les mots. Aimé Césaire, Patrick Chamoiseau et Maryse Condé*, Paris, Karthala, 2004.

Articles :

BELUGUE, Geneviève, « L'oralité de Glissant et Chamoiseau, une subversion masquée », in Anne Douaire (dir.), *Oralités subversives*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 77-95.
BOJSEN, Heidi, « L'hybridation comme tactique de résistance dans l'œuvre de Patrick Chamoiseau », *Revue de littérature comparée*, n° 302, vol. 2, 2002, p. 230-242.
BURGOS, Martine, LORANT-JOLLY, Annick, « La réception de *Texaco*. Quête d'identité et médiation », *Le français aujourd'hui*, n° 106, juin 1994, p. 89-94.
CÉRY, Loïc, « Réinventer la trace : Saint-John Perse selon Chamoiseau, ou 'l'indéchiffrable éclat d'une longue intuition' », *Calliope – Journal de littérature et linguistique*, vol. 5, n°3, 21 juillet 2002. Consultable en ligne : http://www.mediom.qc.ca/~extrudex/articles/an-chamoi.html (dernière consultation : 25 janvier 2010)
CHIVALLON, Christine, « *Texaco* ou l'éloge de la spatialité », *Notre Librairie*, n° 127, juillet-septembre 1996, p. 88-108.
DEGRAS, Priska, « Patrick Chamoiseau, *L'esclave vieil homme et le molosse* », *Notre Librairie*, n° 130, avril-juin 1997, p. 54-55.
DELTEL, Danielle, « La créativité du créole dans le roman de langue française : Patrick Chamoiseau et Axel Gauvin », in Roger Chemain et Arlette Chemain-Degrange (dir.), *Convergences et divergences dans les littératures francophones*, Actes du colloque 8-9 février 1991, Université Paris X-Nanterre, Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Textes Modernes, Paris, L'Harmattan, 1992.
ETTE, Ottmar, LUDWIG, Ralph, «En guise d'introduction : points de vue sur l'évolution de la littérature antillaise : entretien avec les écrivains martiniquais Patrick Chamoiseau et Raphaël

Confiant », *Lendemains. Études comparées sur la France – Vergleichende Frankreichforschung*, Berlin, 1992, p. 6-16.
FIGUEIREDO, Euridice, « La réécriture de l'histoire dans les romans de Chamoiseau et Silviano Santiago », *Études littéraires* (Québec), vol. 25, n° 3, 1992-1993, p. 27-38.
GAUVIN, Lise, « Glissements de langues et poétiques romanesques : Poulin, Ducharme, Chamoiseau », *Littérature*, n° 101, février 1996, p. 5-24.
GERHEIM NORONHA, Jovita Maria, « De l'oralité à la littérature, les affres d'un marqueur de paroles » in Anne Douaire (dir.), *Oralités subversives*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 61-75.
GYSSELS, Kathleen, « Du titre au roman : *Texaco* de Patrick Chamoiseau », *Revue d'étude du Roman au XX*ème *siècle*, Lille, 20 décembre 1995, p. 121-132.
HOPPENOT, Éric, « L'autobiographie archipélique, pour une poétique de la mémoire ? », communication prononcée au colloque d'Anvers, « Injustice et insubordination : l'auteur caribéen comme guerrier de l'imaginaire », 23-26 septembre 2003. Consultable en ligne : http://remue.net/cont/Chamoiseau_Hoppenot.pdf (dernière consultation : 25 janvier 2010)
JOLIVET, Marie-Josée, « Les cahiers de Marie-Sophie Laborieux existent-ils ? ou du rapport de la créolité à l'oralité et à l'écriture », *Cahiers de Sciences Humaines de l'ORSTOM*, vol. 29, n° 4, 1993, p. 795-804.
JOUBERT, Jean-Louis, « Patrick Chamoiseau. *Biblique des derniers gestes* » (note de lecture), *Notre Librairie*, n° 148, juillet-septembre 2002, p. 134.
KUNDERA, Milan, « Beau comme une rencontre multiple », *L'Infini*, n° 34, été 1991, p. 50-62.
LAGARDE, François, « Chamoiseau : l'écriture merveilleuse », *Études Françaises*, vol 37, n°2, 2001, p. 159-179.
LANÇON, Philippe, « La geste de Chamoiseau », *Libération*, « Cahier Livres », 7 février 2002, p. I-II.
— « Milieu ouvert », *Libération*, « Cahier livres », 7 février 2002, p. III.
MOLINARI, Chiara, « Réseau spatial et linguistique : le cas de Patrick Chamoiseau », *Glottopol*, n° 3, janvier 2004. Consultable en ligne : http://www.univ-rouen.fr/dyalang/glottopol (dernière consultation : 18 janvier 2010)
NDIAYE, Christiane, « De la pratique des détours chez Sembène, Chamoiseau et Ben Jelloun », *Tangence*, décembre 1995, p. 63-77.
SEBBAR, Leïla, « Un roman opéra créole », *Magazine littéraire*, n° 302, sept 1992, p. 82.
WALCOTT, Derek, « A Letter to Chamoiseau », *New York Review of Books*, 14 août 1997, p. 45-48.

Entretiens :

CHAMOISEAU, Patrick, « Interview avec Odile Broussillon et Michèle Desbordes », *Notes bibliographiques Caraïbes*, n° 48, 1988, p. 9-22.
DEBLAINE, Dominique, « Rencontre avec Patrick Chamoiseau », transcription de la rencontre du 6 février 2002 à la librairie Mollat (Bordeaux). Consultable en ligne : http://www.msha.fr/celfa/recherche/auteur/chamoiseau/chamoiseau.htm (dernière consultation : 5 septembre 2007).
DOUAIRE, Anne, « Patrick Chamoiseau. Entretien public avec Anne Douaire. », in Beïda Chikhi (dir.), *L'écrivain masqué suivi d'un entretien avec Patrick Chamoiseau*, Paris, Presses Universitaires Paris Sorbonne, 2008, p. 231-247.
LANÇON, Philippe, « Il faut rendre à Césaire », *Libération*, « Cahier livres », 7 février 2002, p. II-III.
PLUMECOCQ, Michael, « Entretien avec Patrick Chamoiseau autour de *Solibo Magnifique* », *Roman 20-50 : Revue d'étude du roman au XX*ème *siècle*, juin 1999, p. 125-135.
RÉJOUIS, Rose-Myriam, « Une lectrice dans la salle. Entretien avec Patrick Chamoiseau », 11 juin 1996, Fort-de-France, publié pour la première fois en français en 2002. Consultable en ligne : http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/chamoiseau_entretien.html (dernière consultation : 18 janvier 2010)
WEITZMANN, Marc, « La posture du guerrier » (interview), *Les Inrockuptibles*, n° 325, 12-18 février 2002, p. 30-32.

10. Sur Maryse Condé

Livres :

Collectif, *L'œuvre de Maryse Condé. Questions et réponses à propos d'une écrivaine politiquement incorrecte*, Paris, L'Harmattan, 1997.
BLÉRALD-NDAGANO, Monique, *L'œuvre romanesque de Maryse Condé : féminisme, quête de l'ailleurs, quête de l'autre*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 2000.
CARRUGI, Noëlle (dir.), *Maryse Condé. Rébellion et transgression*, Paris, Karthala, 2010.
CÔTTENET-HAGE, Madeleine et MOUDILENO, Lydie, *Maryse Condé : une nomade inconvenante. Mélanges offerts à Maryse Condé*, Matoury (Guyane), Ibis Rouge Éditions, 2002.
OUEDRAOGO, Jean, *Maryse Condé et Ahmadou Kourouma, griots de l'indicible*, New York, Peter Lang, 2004.
*** RÉJOUIS, Rose-Myriam**, *Veillées pour les mots. Aimé Césaire, Patrick Chamoiseau et Maryse Condé*, Paris, Karthala, 2004.
ROUSSOS, Katherine, *Décoloniser l'imaginaire : du réalisme magique chez Maryse Condé, Sylvie Germain et Marie N'Diaye*, Paris, L'Harmattan, 2007.

Articles :

ANTOINE, Régis, « Maryse Condé : *Histoire de la femme cannibale* » (note de lecture), *Notre Librairie*, n° 151, juillet-septembre 2003, p. 105.
DEGRAS, Priska, « Maryse Condé : l'écriture de l'histoire », *L'esprit créateur*, vol. 33, n°2, été 1993, p. 73-82.
ETTE, Ottmar, « Passage als Traverse. Die Durchquerung der Mangroven », *Literatur in Bewegung: Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika*, Weilerwist, Velbrück Wissenschaft, 2001, chapitre 11, p. 431-538.
GYSSELS, Kathleen, « L'intraduisibilité de Tituba Indien, sujet interculturel », *Mots Pluriels*, n° 23, mars 2003. Consultable en ligne : http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP2303kg.html (dernière consultation : 25 janvier 2010)
LEE, Jane, « Alienation and Inaction: Loss of Discourse in Maryse Condé's *En attendant le bonheur* », *Mots Pluriels*, n° 8, octobre 1998. Consultable en ligne : http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP898jl.html (dernière consultation : 25 janvier 2010)
MUGNIER, Françoise, « De l'impertinence à la subversion dans *Célanire cou-coupé* de Maryse Condé », *Nottingham French Studies*, vol. 42, n° 2, automne 2003, p. 104-112.
ROSELLO, Mireille, « Caribbean insularities in Maryse Condé's Work : From *En attendant le bonheur* to *Les derniers rois mages* », *Callaloo*, vol. 18, n° 3, 1995, p. 565-578.
TAMIOZZO, Josée, « L'altérité et l'identité dans *Moi, Tituba sorcière… Noire de Salem*, de Maryse Condé », *Recherches féministes*, vol. 15, n° 2, 2002, p. 123-140.
SCHON, Nathalie, « Esprits d'outre-mer : *The Hundred Secret Senses* d'Amy Tan et *Célanire cou-coupé* de Maryse Condé, une étude comparée » in Georges Voisset et Marc Gontard, (dir.), *Écritures Caraïbes*, *Plurial*, n° 10, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 85-95.

Entretiens :
CONDÉ, Maryse et NUNEZ Elisabeth, « La race n'est pas primordiale », dialogue entre Elisabeth Nunez et Maryse Condé, 29 avril 2002. Consultable en ligne : http://grioo.com/info2.html (dernière consultation : 25 janvier 2010)
PFAFF, Françoise, *Conversations with Maryse Condé*, Lincoln/London, University of Nebraska Press, 1996. (Précédente version, *Entretiens avec Maryse Condé*, Paris, Karthala, 1993.)

11. Sur Ahmadou Kourouma

Livres et périodiques :

« Cahier spécial Ahmadou Kourouma : l'héritage », *Notre Librairie*, n° 155-156, juillet-décembre 2004, p. 118-199.

« Ahmadou Kourouma ou l'écriture comme mémoire du temps présent », *Études françaises*, n° spécial, vol. 43, n°2, 2006.

BLEDE, Logbo, *Les interférences linguistiques dans Les Soleils des indépendances d'Ahmadou Kourouma*, Paris, Publibook, 2006.
BORGOMANO, Madeleine, *Ahmadou Kourouma, le « guerrier » griot*, Paris, L'Harmattan, 1998.
— *Des hommes ou des bêtes. Lecture de* En attendant le vote des bêtes sauvages *d'Ahmadou Kourouma*, Paris, L'Harmattan, 2000.
DIJAN, Jean-Michel, *Ahmadou Kourouma*, Paris, Seuil, 2010.
DIOP, Cheikh Mouhamadou, *Fondements et représentations identitaires chez Ahmadou Kourouma, Tahar Ben Jelloun et Abdourahman Waberi*, Paris, L'Harmattan, 2008.
GASSAMA, Makhily, *La langue d'Ahmadou Kourouma ou le français sous le soleil d'Afrique*, Paris, ACCT/Karthala, 1995.
NICOLAS, Jean-Claude, *Comprendre* Les soleils des Indépendances *d'Ahmadou Kourouma*, Issy-les-Moulineaux, Éditions Saint-Paul, « Les Classiques africains », 1985.
NOUMSSI, Gérard Marie, *La créativité langagière dans la prose romanesque d'Ahmadou Kourouma*, Paris, L'Harmattan, 2009.
*** OUEDRAOGO, Jean**, *Maryse Condé et Ahmadou Kourouma, griots de l'indicible*, New York, Peter Lang, 2004.
— *L'imaginaire d'Ahmadou Kourouma. Contours et enjeux d'une esthétique*, Paris, Karthala, 2010.
YAPO, Louis, *The Portable Ahmadou Kourouma : The Dynamics of Subversion in Ahmadou Kourouma's Novels*, Saarbrücken, Lambert Academic Publishing, 2010.

Articles :

BÉDARIDA, Catherine, « Ahmadou Kourouma, le guerrier-griot », *Le Monde*, 1er novembre 2000, p. 15.
BORGOMANO, Madeleine, « La place des savoirs dans l'œuvre de Kourouma », *Notre Librairie*, n° 144, avril-juin 2001, p. 19-24.
CAITUCOLI, Claude, « L'écrivain africain francophone agent glottopolitique : l'exemple d'Ahmadou Kourouma », *Glottopol*, n° 3, janvier 2004. Consultable en ligne : http://www.univ-rouen.fr/dyalang/glottopol (dernière consultation : 25 janvier 2010).
CORCORAN, Patrick, « 'Child-soldiers' in Ken Saro Wiwa's *Sozaboy* and Ahmadou Kourouma's *Allah n'est pas obligé* », *Mots Pluriels*, n° 22, septembre 2002. Consultable en ligne : http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP2202pc.html (dernière consultation : 18 janvier 2010).
CUCHE, François-Xavier, « Le(s) narrateur(s) dans les romans de Kourouma ou de la contiguité spatiale à la contamination temporelle », in Amadou Koné (dir.), *Lumières africaines. Nouveaux propos sur la littérature et le cinéma africains. Mélanges offerts à Barthélémy Kotchy-N'Guessan*, New-Orleans, University Press of the South, 1997, p. 57-65.
EHETSHA, Godelieve, « L'écriture d'Ahmadou Kourouma à travers ses trois romans », *Dilonga*, n° 2, juin 2000, p. 131-154.
GARNIER, Xavier, « Ahmadou Kourouma ou l'écriture cérémonielle », *Vives lettres*, vol. 2, n° 11, 1er semestre 2001, p. 31-49.
KÉBÉ, Mamadou Abib, « Plurilinguisme culturel et création romanesque : le cas d'Ahmadou Kourouma », 2003. Consultable en ligne : http://biblio.critaoi.auf.org/223/ (dernière consultation : 18 janvier 2010)
LEPAPE, Pierre, « L'Afrique des enfants-soldats », *Le Monde des livres*, 22 septembre 2000, p. II.
NGALASSO-MWATHA, Musanji, « De *Les soleils des indépendances* à *En attendant le vote des bêtes sauvages* : quelles évolutions de la langue chez Ahmadou Kourouma ? » in Papa Samba Diop (dir.), *Littératures francophones : langues et styles*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 13-47.

NISSIM, Liana, « 1968-1998 : Ahmadou Kourouma, des *Soleils des indépendances* au *vote des bêtes sauvages* », in Papa Samba Diop (dir.), *Littératures francophones : langues et styles*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 49-65.
*** SOUBIAS, Pierre**, « Souvenirs du voyage épique chez Sembène Ousmane et Ahmadou Kourouma », in Romuald Fonkoua (dir.), *Les discours de voyage. Afrique, Antilles*, Paris, Karthala, 1998, p. 265-276.
TEKO-AGBO, Ambroise, « Note de lecture. *Monnè, outrages et défis* », *Notre Librairie*, n° 125, janvier-mars 1996, p. 142.

12. Sur V.S. Naipaul

Livres :

GORRA, Michael, *After Empire. Scott, Naipaul, Rushdie*, Chicago, University of Chicago Press, 1997.
GUPTA, Suman, *V.S. Naipaul*, Plymouth, Northcote House, « Writers and their Work », 1999.
HAYWARD, Helen, *The Enigma of V.S. Naipaul. Sources and Contexts*, Hampshire/New York, Palgrave Macmillan, 2002.
KING, Bruce, *V.S. Naipaul*, Hampshire/New York, Palgrave Macmillan, 2003.
MUSTAFA, Fawzia, *V.S. Naipaul*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

Articles :

BARDOLPH, Jacqueline, « Son, Father and Writing: A Commentary », *Commonwealth Essays and Studies*, vol. 9, n° 1, automne 1986, p. 82-90.
— « Identités problématiques chez Salman Rushdie et V.S. Naipaul », *Écritures de l'Identité* (Textes réunis par François Piquet), Paris, Didier Érudition, Actes du colloque tenu les 21 et 22 novembre 1996 à l'Université Jean Moulin Lyon, 1998, p. 283-308.
BESSES, Pierre, « Aliénation et identité dans *A House for Mr. Biswas* », *Commonwealth Essays and Studies*, vol. 6, n° 1, automne 1983, p. 30-36.
BOXILL, Anthony, « Nothing Will Come Out of Nothing, *A House for Mr. Biswas* », *Commonwealth Essays and Studies*, vol. 6, n° 1, automne 1983, p.19-29.
BRYDON, Diana et TIFFIN, Helen, « Resistance and repetition: V.S. Naipaul's *Guerrillas*, Jean Rhys's *Wide Sargasso Sea* and Randolph Stow's *Visitants* », *Decolonising fictions*, Sidney, Dangaroo Press, 1993, p. 105-125.
CARRÉ, Nathalie, « *Une maison pour Mr. Biswas*. Note de lecture », *Notre Librairie*, n° 143, janvier-mars 2001, p. 97-98.
CASMIER, Stephen, « Black Narcissus: Representation, Reproduction, Repetition and Seeing Yourself in Naipaul's *A House for Mr. Biswas* and *The Enigma of Arrival* », *Commonwealth Essays and Studies*, vol. 18, n° 1, automne 1995, p. 92-105.
CHAUDHURI, Amit, « In the Waiting Room of History », *London Review of Books*, vol. 26, n° 12, 24 juin 2004. Consultable en ligne : http://www.lrb.co.uk/v26/n12/chau01_.html (dernière consultation : 23 janvier 2010)
CHEVRIER, Jacques et COUSSY, Denise, « L'errance chez William Sassine et V.S. Naipaul », *Notre Librairie*, n° 155-156, juillet-décembre 2004, p. 21-27.
CHOUBEY, Asha, « A Critique of Naipaul's *Half a Life*: Searching for Identity in Limbo », in Mohit K. Ray, *V.S. Naipaul: Critical Essays*, vol. 1, New Delhi, Atlantic, 2002. Consultable en ligne : http://www.postcolonialweb.org/caribbean/naipaul/choubey3.html (dernière consultation : 25 janvier 2010)
DEGRAS, Priska, « V.S. Naipaul : l'exil ultime », *Notre Librairie*, n° 143, janvier-mars 2001, p. 92-96.
— « *À la courbe du fleuve*. Note de lecture », *Notre Librairie*, n° 143, janvier-mars 2001, p. 98.
DIOT, Rolande, « Fate and Futility: Derision and Black Humor in *A House for Mr. Biswas* », *Commonwealth Essays and Studies*, vol. 9, n° 1, automne 1986, p. 72-81.
DOMMERGUES, André, « Les modes de l'espace dans *A House for Mr. Biswas* », *Commonwealth Essays and Studies*, vol. 6, n° 1, automne 1983, p. 51-60.
DÖRING, Tobias, « Versuche niemals, irgend jemand anderem zu gefallen als dir selbst », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 8 décembre 2001, n° 286, p. 44.
DUBOIS, Dominique, « A Palimpsestic Journey Towards Creation and Self-Awareness », *Commonwealth Essays and Studies*, vol. 25, n° 1, automne 2002, p. 79-87.

FABRE, Michel, « By Words Possessed: The Education of Mr. Biswas as a Writer », *Commonwealth Essays and Studies*, vol. 9, n° 1, automne 1986, p. 59-71.
FOGEL, Jean-François et GREILSAMER, Laurent, « V.S. Naipaul revisite une quête littéraire entre fiction et non-fiction », *Le Monde*, 8 décembre 2001, p. 32.
GAUDEMAR, Antoine de, « Naipaul opposé » (entretien), *Libération*, 6 décembre 2001, p. I-III.
JAMKHANDI, Sudhakar, « Travelling with V.S. Naipaul », *Commonwealth Essays and Studies*, vol. 6, n° 1, automne 1983, p. 93-97.
KALKA, Joachim, « Dieses Buch soll ich geschrieben haben? », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 19 mars 2002, n° 66, p. 12.
KING, Bruce, « Anand's Recherche du Temps Perdu », *Commonwealth Essays and Studies*, vol. 6, n° 1, automne 1983, p. 1-18.
LABAUNE-DEMEULLE, Florence, « V.S. Naipaul's Reconciliation with Himself: the Ultimate *Enigma of Arrival* », *Commonwealth Essays and Studies*, vol. 23, n° 1, automne 2000, p. 59-69.
LANGRAN, Philip, « An Unlucky Child, Superstition and Mr. Biswas », *Commonwealth Essays and Studies*, vol. 6, n° 1, automne 1983, p. 37-50.
LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave, « Préface » in V.S. Naipaul, *Une maison pour Mr. Biswas*, traduit de l'anglais par Louise Servicen, Paris, Gallimard, 1964, rééd. 1980, p. I-V.
LEMOSSE, Michel, « The Perception of Time in *A Bend in the River* », *Commonwealth Essays and Studies*, vol. 6, n° 1, automne 1983, p. 83-92.
LICHTENSTEIN, David P., « The Double and the Center: V.S. Naipaul and Caryl Phillips' use of Doubling to Eradicate Traditional Notions of Center and Periphery », consultable en ligne sur The Postcolonial Web, Université nationale de Singapour, (pas de date de publication) : http://www.postcolonialweb.org/caribbean/themes/double1.html (dernière consultation : 25 janvier 2010)
MOREIRA SLEPOY, Graciela, « V.S. Naipaul and the Questioning of Historical Documents and Sources in *A Bend in the River* », consultable en ligne sur The Postcolonial Web, Université nationale de Singapour (pas de date de publication) : http://www.scholars.nus.edu.sg/landow/post/caribbean/naipaul/gms2.html (dernière consultation : 25 janvier 2010)
POUSSE, Michel, « The Chaotic World of Children in Lamming's *In the Castle of My Skin* and Naipaul's *The Mimic Men* », *Commonwealth Essays and Studies*, vol. 15, n° 1, automne 1992, p. 52-60.
RAMRAJ, Victor, « Sly Compassion: V.S. Naipaul's Ambivalence in 'A Christmas Story' », *Commonwealth Essays and Studies*, vol. 6, n° 1, automne 1983, p. 61-70.
SÉVRY, Jean, « *A House for Mr. Biswas* : combien de romans ? », *Commonwealth Essays and Studies*, vol. 10, n° 1, automne 1987, p. 91-97.
THIEME, John, « Surviving the Mingling of People: V.S. Naipaul's *A Bend in the River* », *Commonwealth Essays and Studies*, vol. 6, n° 1, automne 1983, p. 28-82.

Entretiens :

NAIPAUL, V.S., *Pour en finir avec vos mensonges. Sir Vidia en conversation*, traduction de l'anglais par Isabelle Di Natale et Béatrice Dunner, Paris, Éditions du Rocher, « Anatolia », 2001. [*Conversations with V.S. Naipaul*, Feroza Jussawala (dir.), University Press of Mississippi, 1997 pour l'ensemble des entretiens et l'introduction, excepté l'article de Geordie Greig, London, *The Tatler*, 2000 ; l'article de Philip Hensher, London, *The Spectator*, 2001 ; l'article de David Pryce-Jones, London, *Literary Review*, 2001 ; l'article d'Antoine de Gaudemar, Paris, *Libération*, 2001 ; le discours de V.S. Naipaul, le communiqué de presse de l'Académie suédoise, le discours de présentation de Horace Engdahl et la bio-bibliographie, Stockholm, The Nobel Foundation, 2001.]

13. Sur Ben Okri

Livres :

COSTANTINI, Mariaconcetta, *Behind the Mask: A Study of Ben Okri's Fiction*, Rome, Carocci, 2002.
ELDER, Arlene A., *Narrative Shape-Shifting: Myth, Humor & History in the Fiction of Ben Okri, B. Kojo Laing & Yvonne Vera*, London, James Currey, 2009.
FRASER, Robert, *Ben Okri: Towards the Invisible City*, Plymouth, Northcote House, « Writers and their Work », 2002.

LIM, David C.L., *The Infinite Longing for Home: Desire and the Nation in Selected Writings of Ben Okri and K.S. Maniam*, Amsterdam/New York, Rodopi, « Cross/Cultures », 2005.
MBEM, André Julien, *La quête de l'universel dans la littérature africaine : de Léopold Sédar Senghor à Ben Okri*, Paris, L'Harmattan, 2007.
MOH, Felicia Alu, *Ben Okri: An Introduction to his Early Fiction*, Enugu (Nigeria), Fourth Dimension, 2000, rééd. 2002.

Articles :

BALZER, C. D., « Madame -dolph and the Question of (Postcolonial) Art », *Commonwealth Essays and Studies*, vol. 18, n° 2, printemps 1996, p. 13-20.
BARDOLPH, Jacqueline, « Azaro, Saleem and Askar: Brothers in Allegory », *Commonwealth Essays and Studies*, vol. 15, n° 1, automne 1992, p. 45-51.
BENNETT, Robert, « Ben Okri », in Pushpa Naidu Parekh et Siga Fatima Jagne, (dir.), *Postcolonial African Writers. A Bio-Bibliographical Critical Sourcebook*, Wesport Connecticut, Greenwood Press, 1998, p. 364-373.
CACCIA, Fulvio, « Nigeria : l'initiation du sourcier », *La Quinzaine littéraire*, 1er-15 juin 1997, n° 717, p.6-7.
FERNANDEZ VASQUEZ, José Santiago, « Recharting the Geography of Genre: Ben Okri's *The Famished Road* as a Postcolonial Bildunsroman », *The Journal of Commonwealth Literature*, vol. 37, n° 2, 2002, p. 85-106.
GALLIX, François, « *En Arcadie*. Note de lecture », *Notre Librairie*, n° 152, octobre-décembre 2003, p. 129.
GARNIER, Xavier, « L'invisible dans *The Famished Road* de Ben Okri », *Commonwealth Essays and Studies*, vol. 15, n° 2, 1993, p. 50-57.
GUILOINEAU, Jean, « L'œuvre de Ben Okri : une arme et un enchantement », *Notre Librairie*, n° 140, avril-juin 2000, p. 42-44.
HAWLEY, John C., « Ben Okri's Spirit-Child: Abiku Migration and Postmodernity », *Research in African Literature*, vol. 26, n° 1, 1995, p. 20-29.
MAMUDU, Ayo, « Portrait of a Young Artist in Ben Okri's *The Landscapes within* », *Commonwealth Essays and Studies*, vol. 13, n° 2, printemps 1991, p. 85-91.
*** NAUMANN, Michel**, « La forêt urbaine des années 90 et le réalisme magique de Ben Okri », in *Le réalisme merveilleux*, Paris, L'Harmattan, « Itinéraires et contacts de culture », vol. 25, 1998, p. 131-142.
RICHARD, Jean-Pierre, « Ben Okri, *La route de la faim* », *Notre Librairie*, n° 126, avril-juin 1996, p. 142-143.
*** SÉVERAC, Alain**, « *Dangerous Love*: Okri's metafiction » in Jean-Pierre Durix (dir.), *Theory and Literary Creation*, Éditions Universitaires de Dijon, « Kaléidoscopes », 1999, p. 175-185.
WHYTE, Philip, « Photography in Ben Okri's *The Famished Road* », *Commonwealth Essays and Studies*, vol. 23, n°2, printemps 2001, p. 21-28.

14. Sur Arundhati Roy

Livres :

BANETH-NOUAILHETAS, Émilienne, *The God of Small Things. Arundhati Roy*, Paris, Armand Colin/CNED, 2002.
DHAWAN, R.K., *Arundhati Roy, the Novelist Extraordinary*, London, Sangam Books, 1999.
DURIX, Carole et Jean-Pierre, *Reading Arundhati Roy's The God of Small Things*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2002.
MULLANEY, Julie, *Arundhati Roy's* The God of Small Things*. A Reader's Guide*, New York/London, Continuum, 2002.

Articles :

BALVANNANADHAN, Aïda, « Re-Membering Personal History in *The God of Small Things* », *Commonwealth Essays and Studies*, vol. 25, n° 1, automne 2002, p. 97-106.

CÉLÉRIER-VITASSE, Joëlle, « L'empreinte du kathakali dans *Le dieu des petits riens* d'Arundhati Roy », *E-rea*, vol. 2. n° 2, 2004. Consultable en ligne : http://erea.revues.org/index453.html (dernière consultation : 27 janvier 2010).
D'SOUZA, Florence, « Sexual/Textual Strategies in *The God of Small Things* », *Commonwealth Essays and Studies*, vol. 20, n° 1, automne 1997, p. 38-44.
GQOLA, Pumla Dineo, « 'History was wrong-footed, caught off guard'. Gendered Caste, Class and Manipulation in Arundhati Roy's *The God of Small Things* », *Commonwealth Essays and Studies*, vol. 26, n° 2, printemps 2004, p. 107-119.
OUMHANI, Cécile, « Hybridity and Transgression in Arundhati Roy's *The God of Small Things* », *Commonwealth Essays and Studies*, vol. 22, n° 2, printemps 2000, p. 85-91.
SHING YI, Ng, « Peripheral Beings and Loss in Arundhati Roy's *The God of Small Things* », *Quarterly Literary Review Singapore*, vol. 2, n° 4, juillet 2003. Consultable en ligne : http://www.qlrs.com/issues/jul2003/essays/gost.html (dernière consultation : 27 janvier 2010)
TICKELL, Alex, « *The God of Small Things* : Arundhati Roy's Cosmopolitanism », *The Journal of Commonwealth Literature*, vol. 38, n° 1, 2003, p. 73-89.

Entretiens :

JANA, Reena, « Winds, Rivers and Rain. », interview pour la revue en ligne *Salon*, 30 septembre 1997. Consultable en ligne : http://www.salon.com/sept97/00roy.html (dernière consultation : 27 janvier 2010).
SANGHVI, Vir, « interview », *Rediff On the Net*, 1997. Consultable en ligne : http://www.rediff.com/news/apr/05roy.htm (dernière consultation : 27 janvier 2010).

15. Sur Salman Rushdie

Livres :

BOOKER, Keith (dir.), *Critical Essays on Salman Rushdie*, New York, G.K. Hall & Co., 1999.
BRENNAN, Timothy, *Salman Rushdie and the Third World. Myths of the Nation*, London, Macmillan, 1989.
CLARK, Roger Y., *Stranger Gods. Salman Rushdie's Other Worlds*, Montréal/Kingston/London/Ithaca, McGill-Queen's University Press, 2001.
CUNDY, Catherine, *Salman Rushdie*, Manchester/New-York, Manchester University Press, « Contemporary World Writers », 1997.
FLETCHER, M.D.(éd.), *Reading Rushdie. Perspectives on the fiction of Salman Rushdie*, Amsterdam, Rodopi, « Cross/Cultures », 1994.
GOONETILLEKE, D.C.R.A., *Salman Rushdie*, London, Macmillan Press Ltd., « Modern Novelists », 1998.
*** GORRA, Michael,** *After Empire. Scott, Naipaul, Rushdie*, Chicago, University of Chicago Press, 1997.
GRANT, Damian, *Salman Rushdie*, Plymouth, Northcote House, « Writers and their work », 1999.
JENSEN, Axel, *Dieu ne lit pas de romans*, traduit du norvégien par Knut Sverre, Bruxelles, Le Cri, 1998. [*Gud Leser ikke romaner*, Oslo, Cappelen, 1994.]
KUORTTI, Joel, *Fictions to Live In, Narration as an Argument for Fiction in Salman Rushdie's Novels*, Frankfurt/Main, Peter Lang, 1998.
PETERSSON, Margareta, *Unending Metamorphoses. Myth, Satire and Religion in Salman Rushdie's Novels*, Lund, Lund University Press, 1996.
PORÉE, Marc et MASSERY, Alexis, *Salman Rushdie*, Paris, Seuil, « Les Contemporains », 1996.

Articles :

ASTIC, Guy, « Rushdie, écrivain laïc », *La Règle du jeu*, n° 18, janvier 1996, p. 59-90.
— « Le regard de Salman Rushdie sur le soufisme : célébration de l'hybridité indienne », *Les Cahiers du Sahib*, n° 4, 2ème trimestre 1996, p. 27-62.
— « 1947 : *The Riddle of Midnight* de Salman Rushdie », *Les Cahiers du Sahib*, n° 5, 2ème trimestre 1997, p. 13-25.
BARDOLPH, Jacqueline, « Le fantastique chez Salman Rushdie, auteur de *Les enfants de minuit* », *Métaphores*, n° 11, février 1985, p. 35-45.
— *« Azaro, Saleem and Askar: Brothers in Allegory », *Commonwealth Essays and Studies*, vol. 15, n° 1, automne 1992, p. 45-51.

BATTY, Nancy E, « The Art of Suspense, Rushdie's 1001 (mid~)Nights », *Ariel*, vol. 18, n° 3, 1987, p. 49-65.
BEN ABBÈS, Hedi, « La remise en cause du genre romanesque dans *The Moor's Last Sigh* de Salman Rushdie », in Jean-Pierre Durix (dir.), *Theory and Literary Creation*, Éditions Universitaires de Dijon, « Kaléidoscopes », 1999, p. 73-82.
CABARET, Florence, « Writing as Translation in *The Ground beneath her Feet* », *Commonwealth Essays and Studies*, vol. 24, n° 2, printemps 2002, p. 47-57.
CAREY-ABRIOUX, Cynthia, « In the Name of the Nation: Salman Rushdie's *Shame* », *Commonwealth Essays and Studies*, vol. 18, n° 1, automne 1995, p. 48-55.
DELOURME, Chantal, « L'un pour l'autre dans *Midnight's Children* ou Notes sur une substitution inaugurale », *Ateliers* (numéro spécial), n° 2, Cahiers de la maison de la recherche, Université Charles-de-Gaulle, Lille III, 1995, p. 21-31.
DÖRING, Tobias, « Das Geschöpf ist real, aber der Schöpfer ist eine Fälschung », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 19 mars 2002, n° 66, p. L12.
DURIX, Jean-Pierre, « Magic Realism in *Midnight's Children* », *Commonwealth Essays and Studies*, vol. 8, n° 1, automne 1985, p. 57-63.
FONG, Dorritta, « Satanic v. Angelic: the World Welterweight Fight. Rushdie Takes on Hegemony », *Commonwealth Essays and Studies*, vol. 26, n° 2, printemps 2004, p. 91-106.
GANAPATHY-DORÉ, Geetha, « Mapping Continents: The Journey Home in Salman Rushdie, Michael Ondaatje and Bharati Mukherjee », *Commonwealth Essays and Studies*, vol. 17, n° 1, automne 1994, p. 3-9.
KUNDERA, Milan, « Le Jour où Panurge ne fera plus rire », *L'Infini*, n° 39, automne 1992, p. 33-50.
KUORTTI, Joel, « Notes for Salman Rushdie, *The Satanic Verses* », 18 août 1996, revu le 22 mai 2007. Consultable en ligne : http://wsu.edu/~brians/anglophone/satanic_verses/intro.html (dernière consultation : 25 janvier 2010)
LE CAM, Georges-Goulven, « Jungian dynamics in Salman Rushdie's *Midnight's Children* », *Les Cahiers du Sahib*, n° 2, 2ème trimestre 1994, p. 95-109.
LOUVIOT, Myriam, « *Midnight's Children*: 'India's Novel' in the Light of Globalization », in Jean-Pierre Durix, (dir.), The *Global and the Particular in the English-Speaking World*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, « Kaléidoscopes », 2002, p. 43-52.
MASSÉ, Sophie, « Regard sur le Peccavistan : *Shame* de Salman Rushdie », *Les Cahiers du Sahib*, n° 4, 2ème trimestre 1996, p. 117-127.
— « Language versus Languages in *The Satanic Verses* », *Commonwealth essays and studies*, vol. 20, n° 1, automne 1997, p. 72-76.
MISHRA, Pankaj, « Salman Rushdie au sommet de l'anti-littérature », *Courrier international*, n° 439, 1-7 avril 1999, p. 60-61.
MISHRA, Vijay, « Postcolonial Differend: diasporic Narratives of Salman Rushdie », *Ariel*, vol. 26, n° 3, juillet 1995, p. 7-61.
MONTAUT, Annie, « Le 'bastard rushdien' : une écriture de la résistance à la pensée unique », *Les Cahiers du Sahib*, n° 4, 2ème trimestre 1996, p. 137-151.
OUBECHOU, Jamel, « L'histoire in-quiète et ironique de Salman Rushdie », *Les Cahiers du Sahib*, n° 3, 2ème trimestre 1995, p. 121-134.
— « Regards croisés : les autres Indes de Rudyard Kipling et Salman Rushdie », *Les Cahiers du Sahib*, n° 4, 2ème trimestre 1996, p. 267-286.
PARAMESWARAN, Uma, « Handcuffed to History: Salman Rushdie's Art », *Ariel*, vol. 14, n° 4, octobre 1983, p. 34-45.
PARNELL, Tim, « Salman Rushdie: from colonial politics to postmodern poetics », in Moore-Gilbert, Bart, (éd.), *Writing India 1757-1990,* Manchester Univeristy Press, 1996, p. 236-262.
RAVILLON, Stéphanie, « The Abdication of Chronos: the Representation of Time in Salman Rushdie's Novels », *Commonwealth Essays and Studies*, vol. 24, n° 2, printemps 2002, p. 59-68.
— « Espousing the Cause of Gastronomic Pluralism: Salman Rushdie and the Art of Cooking » in Jean-Pierre Durix (dir.), *The Global and the Particular in the English-Speaking World*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, « Kaléidoscopes », 2002, p. 33-41.
RECKWITZ, Erhard, « Der Roman als Metaroman. Salman Rushdie, *Midnight's Children*; Kazuo Ishiguro, *A pale View of the Hills*; John Fowles, *Mantissa* », *Poetica (Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft)*, vol. 18, 1986, p. 140-164.
RIEMENSCHNEIDER, Dieter, « History and the Individual in Salman Rushdie's *Midnight's Children* and Anita Desai's *Clear Light of Day* », *Kunapipi*, vol. 6, n° 2, 1984, p. 53-66.
RUSHDIE, Salman, « The Empire Writes Back with a Vengeance », *The Times*, 3 juillet 1982, p. 8.
SRIVASTAVA, Aruna, « The Empire writes back: Language and History in *Shame* and *Midnight's Children* », *Ariel*, vol. 20, n° 4, octobre 1989, p. 62-78.
SYED, Mujeebuddin, « *Midnight's Children* and its Indian Con-Texts », *Journal of Commonwealth Literature*, vol. 29, n° 2, 1994, p. 95-108.

TEN KORTENAAR, Neil, « *Midnight's Children* and the Allegory of History », *Ariel*, vol. 26, n° 2, avril 1995, p. 41-61.
TYSSENS, Stéphane, « *Midnight's Children* or the Ambiguity of Impotence », *Commonwealth Essays and Studies*, vol. 12, n° 1, automne 1989, p. 19-29.

Entretiens :

BRAGG, Melvyn, « Histoire d'enfance : entretien avec Salman Rushdie », traduction de l'entretien télévisé de Salman Rushdie avec Melvyn Bragg (diffusé en Grande-Bretagne le 30/09/1990, *The South Bank Show*, produit par London Week-end Television) pour la revue *Esprit*, n° 194, août-septembre 1993, p. 5-23.
DURIX, Jean-Pierre, « Salman Rushdie, interview », *Kunapipi*, vol. 4, n° 2, 1982, p. 17-26.
REDER, Michael R. (dir.), *Conversations with Salman Rushdie*, Jackson, University Press of Mississippi, 2000.
RUSHDIE, Salman, « *Midnight's Children* and *Shame* », *Kunapipi*, vol. 7, n° 1, 1985, p. 1-19.
WEITZMANN, Marc, « Le rock sous ses pieds », *les Inrockuptibles*, octobre 1999, p. 36-37.

16. Sur Abdourahman Waberi

Articles :

ALEXAKIS, Dimitris, « *Cahier nomade* de Abdourahman Waberi », *Le matricule des anges*, n° 16, juin-juillet 1996. Consultable en ligne : http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=5826 (dernière consultation : 25 janvier 2010).
CHANDA, Tirthankar, « Abdourahman A. Waberi : une œuvre cohérente et singulière », *Notre Librairie*, n° 146, octobre-décembre 2001, p. 54-56.
— « Note de lecture : *Balbala* », *Notre Librairie*, n° 146, octobre-décembre 2001, p. 57.
— « Abdourahman Waberi, un livre poétique et sombre », *MFI Hebdo*, 1er février 2001. Consultable en ligne : http://www.abdourahmanwaberi.com/?page=critique&id_article=56 (dernière consultation : 25 janvier 2010).
CINGAL, Guillaume, « Exil, écriture et fragmentation dans les premiers textes de Jean-Luc Raharimanana et Abdourahman Waberi », *Mots Pluriels*, n° 17, avril 2001. Consultable en ligne : http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP1701gc.html (dernière consultation : 25 janvier 2010)
DABLA, Jean-Jaques Séwanou, « Abdourahman Waberi. *Transit* » (note de lecture), *Notre Librairie*, n° 150, avril-juin 2003, p. 28.
*** DIOP, Cheikh Mouhamadou**, *Fondements et représentations identitaires chez Ahmadou Kourouma, Tahar Ben Jelloun et Abdourahman Waberi*, Paris, L'Harmattan, 2008.
KING, Adele, « Abdourahman A. Waberi. *Transit* », *World Literature Today*, vol. 77, n° 3-4, octobre-décembre 2003, p. 81-82.
RAMAROSOA, Liliane, « Abdourahman Waberi. *Rift routes rails* » (note de lecture), *Notre Librairie*, n° 144, avril-juin 2001, p. 136.
SÈNE, Nabo, « *Transit*, d'Abdourahman A. Waberi », *Le Monde diplomatique*, novembre 2003, p. 34.

Index des auteurs

Abélès, Marc 461
Achebe, Chinua 70, 140, 244, 447, 630, 632, 643, 833, 875, 907, 918
Ahmad, Aijaz 512, 916
Ahmed, Fadouma 630
Albert, Christiane 543, 914
Alexakis, Dimitris 661, 704, 753, 775, 932
Alexis, Jacques-Stephen 520, 649, 876
Alie, Marie-Josée 649
Amselle, Jean-Loup 22, 24, 27, 221, 524, 525, 526, 756, 910
Anderson, Benedict 438, 873, 880, 881, 885, 910
André, Jacques 876
Angot, Christine 12
Antoine, Régis 368, 920, 925
Apollinaire, Guillaume 629, 667
Appadurai, Arjun 8, 407, 458, 461, 482, 483, 518, 550, 910, 914
Armah, Aiy Kwei 486, 643, 668, 907
Aron, Paul 38
Ashcroft, Bill 17,23,39, 134, 149, 261, 307, 308, 318, 400, 427, 437, 509, 510, 512, 775, 916
Astic, Guy 180, 770, 861, 930
Attâr, Farîd Udîn 185, 838
Attenborough, Richard 350
Augé, Marc 475, 910
Austen, Jane 630
Auzas, Noémie 923
Awadi, Didier 872
Awoonor, Kofi 244
Bâ, Amadou Hampaté 545, 645, 720, 876, 907
Badian, Seydou 875
Baetens, Jan 22
Bakhtine, Mikhaïl 259, 260, 263, 271, 278, 677, 718, 784, 785, 790, 793, 797, 799, 801, 802, 803, 910
Ballestra-Puech, Sylvie 514
Balvannanadhan, Aïda 929
Balzer, C.D. 512, 839, 929
Bancel, Nicolas 915
Bandia, Paul 676, 917
Banerjea, Surendranath 351
Baneth-Nouailhetas, Émilienne 385, 572, 573, 700, 929
Bardolph, Jacqueline 21, 178, 439, 512, 514, 515, 645, 836, 883, 916, 927, 929, 930
Barthes, Roland 178, 675, 704, 910
Basu, Latika 692
Bataille, Georges 178
Batt, Noëlle 910
Batty, Nancy E. 289, 749, 931
Bauman, Zygmunt 7
Bayart, Jean-François 22, 916
Bearden, Romare 545
Beck, Ulrich 13, 138, 483, 520, 522, 525, 556, 911
Beckett, Samuel 11, 578, 579
Bédarida, Catherine 926
Belugue, Geneviève 923
Ben Abbès, Hedi 931
Benegal, Shyam 879
Ben Jelloun, Tahar 11, 252, 733, 907, 926
Beniamino, Michel 18, 25, 33, 343, 344, 353, 511, 674, 834, 875, 876, 881, 882, 914
Bennett, Robert 929
Benson, Eugene 916
Berger, Peter 25, 354, 756, 839
Bergson, Henri 133
Bernabé, Jean 84, 85, 196, 344, 377, 396, 448, 461, 494, 580, 638, 685, 686, 720, 906, 922

Bernard, Michel 262, 914
Bernardini, Sandro 910
Bernault, Florence 916
Besses, Pierre 927
Bessière, Jean 21, 401, 444, 780, 784, 914, 916
Béti, Mongo 83, 833, 907
Beyala, Calixthe 23, 81, 82, 83, 415, 517, 733, 907
Bhabha, Homi K. 24, 29, 103, 111, 131, 202, 262, 264, 265, 403, 460, 461, 469, 782, 789, 916
Bhêly-Quenum, Olympe 140
Biardeau, Madeleine 316, 876, 907
Bickerton, Derek 674
Bijon, Béatrice 916
Birk, Hanne 917
Bissondath, Neil 12, 520
Blake, William 646, 768, 782
Blanchard, Pascal 916
Blanchot, Maurice 130, 178, 592, 911
Bledet, Logbo 926
Blérald-Ndagano, Monique 168, 925
Bloch, Béatrice 910
Boehmer, Elleke 18, 916
Boivin, Michel 922
Bojsen, Heidi 923
Bongie, Chris 463, 464, 920
Bonnet, Véronique 343, 348, 440, 449, 638, 639, 641, 648, 920
Bonniol, Jean-Luc 498
Booker, Keith 642, 692, 698, 930
Borgès, Jose Luis 542, 593, 648, 907
Borgomano, Madeleine 238, 248, 250, 284, 285, 603, 604, 622, 682, 746, 747, 926, 926
Bosshardt, Marianne 462
Bouchard, Gérard 73, 74, 75, 83, 914
Boudjedra, Rachid 579, 585, 645, 747, 907
Boulgakov, Mikhaïl 768
Bourdieu, Pierre 25, 911
Bourg, Lionel 620, 912
Bouvier, Nicolas 485, 629
Bowdhari, Elmi 541
Boxill, Anthony 927
Boyers, Robert 447
Bragg, Melvyn 932
Brand, Dionne 520
Brathwaite, Edward Kamau 149, 261, 273
Brennan, Timothy 514, 528, 634, 881, 883, 884, 885, 887, 930
Breton, André 345, 638
Breytenbach, Breyten 643
Bridel, Yves 22, 914
Brink, André 585, 829
Bronfen, Elisabeth 911
Brontë, Charlotte 635
Brontë, Emily 634, 636
Brossat, Alain 10
Brunel, Pierre 12,13, 170, 251, 911
Brydon, Diana 636, 917, 927
Bugul, Ken 210, 907
Bunyan, John 668
Burgos, Martine 923
Burton, Richard D.E. 278, 279, 280, 281, 344, 920
Butler, Judith 45, 147, 911
Butor, Michel 169
Cabaret, Florence 694, 697, 698, 931
Caccia, Fulvio 929
Caitucoli, Claude 678, 719, 926
Calvet, Louis-Jean 441, 574, 673, 674, 911
Calvino, Italo 649, 729
Camilleri, Carmel 538, 911
Carey, Cynthia 414, 470, 471, 483, 931
Carpentier, Alejo 511, 649, 659, 775, 911
Carré, Nathalie 400, 914, 927
Carrugi, Noëlle 925
Cary, Joyce 263, 907
Casanova, Pascale 37, 911
Casmier, Stephen 927
Castells, Manuel 138, 911
Cazebave, Odile 919
Celan, Paul 178, 570, 571, 907
Célérier, Patricia 750, 919
Célérier-Vitasse, Joëlle 750, 930
Céline, Louis-Ferdinand 509, 722, 727
Céry, Loïc 923
Certeau (de), Michel 21
Césaire, Aimé 48, 63, 202, 341, 345, 346, 405, 427, 460, 498, 499, 535, 575, 630, 631, 637, 638, 639, 641, 645, 895, 896, 897, 900, 907, 911, 923, 924
Cévaër, Françoise 632, 918
Chakrabarty, Dipesh 318
Chancé, Dominique 160, 165, 203, 204, 215, 318, 326, 381, 448, 639, 651, 686, 808, 920, 921
Chanda, Tirthankar 829, 932
Chandra, Vikram 643, 801, 877, 907
Chaudenson, Robert 673, 914
Chaudhuri, Amit 367, 643, 902, 922, 927
Chaulet-Achour, 911, 921

Christiane
Chauvin, Danièle 758, 911
Chemain, Roger 428, 689, 915, 923
Chemain-Degrange, Arlette 428, 689, 915, 923
Chevrier, Jacques 37, 875, 918, 927
Chikhi, Beïda 22, 642, 914
Chitour, Marie-Françoise 919
Chivallon, Christine 452, 453, 923
Choubey, Asha 927
Christie, Agatha 593
Cingal, Guillaume 825, 932
Cioran, Emil Michel 178
Clanet, Claude 911
Clark, Roger Y. 606, 768, 777, 930
Clarke, Austin 520, 907
Claudel, Paul 122, 571, 807, 897, 908
Clavaron, Yves 677, 911, 916, 917
Claverie, Chantal 499, 922
Coetzee, J.M. 11
Cohn, Bernard S. 874
Colat Jolivière, Donald 84, 85
Collier, Gordon 916
Combe, Dominique 33, 675, 676, 915
Compagnon, Antoine 24, 779, 911
Confiant, Raphaël 11, 80, 86, 196, 204, 319, 343, 344, 367, 377, 396, 448, 461, 494, 500, 546, 574, 575, 579, 580, 581, 585, 632, 638, 639, 648, 676, 677, 685, 686, 691, 704, 720, 723, 752, 753, 900, 906, 908, 921
Conolly, L.W. 916
Conrad, Joseph 632, 633, 635
Constable, John 430, 715
Cooper, Brenda 486, 775, 776, 777, 793, 891, 918
Coquio, Catherine 553, 918
Corcoran, Patrick 926
Cordonnier, Noël 22
Corzani, Jacques 639, 640, 745, 876, 918, 922
Costantini, Mariaconcetta 53, 54, 174, 486, 643, 645, 718, 794, 821, 928
Côttenet-Hage, Madeleine 255,397, 462, 900, 906, 925
Couao-Zotti, Florent 83, 908
Coursil, Jacques 687
Coussy, Denise 922, 927
Couto, Mia 630
Crosby, Alfred 400
Crosta, Suzanne 919
Cuche, François-Xavier 22, 602, 603, 914, 919, 926
Cundy, Catherine 97, 145, 171, 584, 930
Cusset, François 21, 911
Cyrulnik, Boris 858, 911
Dabla, Jean-Jacques Séwanou 918, 932
Dabydeen, Cyril 520
Dadié, Bernard 517, 875, 908
Daff, Moussa 676, 919
Daghmi, Fathallah 543, 922
Dahomay, Jacky 900
Dangarembga, Tsitsi 583, 908
Danièlou, Alain 922
Dante, Alighieri 630, 646, 668
Dash, Michael 775, 922
Datta, Jyotirmoy 692
De Andrade, Mario 875
Deblaine, Dominique 639, 688, 921, 924
De Bleeker, Liesbeth 872, 921
Defoe, Daniel 839
Degras, Priska 923, 925, 927
Delas, Daniel 548, 582, 599, 603, 918
Deleuze, Gilles 21, 24, 35, 116, 117, 120, 403, 451, 458, 482, 487, 491, 492, 508, 509, 571, 584, 644, 687, 782, 835, 911, 914
Delgrès, Louis 347, 878
Delmeule, Jean-Christophe 485
Delourme, Chantal 613, 614, 615, 931
Delpech, Catherine 312, 318, 321, 921
Deltel, Danielle 548, 582, 599, 603, 689, 690, 691, 918, 923
Deniau, Xavier 915
Dérive, Jean 721, 727, 733, 734, 745
Derrida, Jacques 21, 24, 114, 122, 178, 473, 537, 648, 911
Desai, Anita 931
Desani, G.V. 642, 801, 827, 908
Descartes, René 278
Deshpande, Shashi 877, 908
Desplanques, François 911
Détrie, Catherine 488, 648, 688, 815, 923
Devi, Ananda 12, 485
D'Haen, Theo 767, 916
Dhawan, R.K. 515, 929
Dhiadhiou, Massamba 82, 908
Diakité, Boubakary 918
D'Hulst, Lieven 18, 21, 22, 25, 38, 872, 915, 917, 921
Diakité, Boubakary 285

Dib, Mohamed 311, 630, 643, 908
Dickens, Charles 169, 430, 635
Diderot, Denis 289
Dieterlé, Bernard 677, 911
Dijan, Jean-Michel 926
Di Natale, Isabelle 928
Diome, Fatou 81, 533, 908
Diop, Birago 720, 908
Diop, Boubacar, Boris 553, 908
Diop, Cheikh Mouhamadou 926, 932
Diop, Papa Samba 293, 542, 680, 734, 918, 927
Diot, Rolande 927
Djama, Neima 630
Djebar, Assia 519, 630, 643, 908
Djedanoum, Nocky 553
Djemaï Abdelkader 660
Dommergues, André 423, 927
Dongala, Emmanuel 725, 908
Döring, Tobias 927, 931
Dorival, Althierry 729
Dortier, Jean-François 221, 914
Dos Passos, John 169
Dostoïevski, Fédor 630
Douaire, Anne 498, 642, 720, 921, 922, 923, 924
Douglass, Frederik 646
Dreyfuss-Armand, Geneviève 324
D'Souza, Florence 930
Dubois, Claude-Gilbert 876
Dubois, Dominique 927
Du Bois, W.E.B. 646
Duboin, Corinne 520, 921
Ducharme, Réjean 687, 691, 924
Dumézil, Georges 772
Dumont, Pierre 915
Dunner, Béatrice 928
Durix, Carole 916, 929
Durix, Jean-Pierre 233, 288, 414, 471, 483, 484, 515, 518, 529, 577, 578, 660, 667, 669, 730, 735, 775, 778, 811, 825, 834, 850, 884, 916, 929, 931, 932
Dussoutour-Hammer, Michèle 740, 918
Dvorak, Martha 515, 578
Eco, Umberto 646, 834, 835, 911
Efoui, Kossi 16, 209, 210, 415, 532, 554, 830, 908
Ehetsha, Godelieve 926
Elder, Arlene A. 928
Eliade, Mircea 758, 911
Eliot, T.S. 630, 838
Ellison, Ralph 106, 107, 215, 646, 908
Elmi, Idriss Youssouf 542
Emecheta, Buchi 23, 908
Etiemble, René 12, 13
Ette, Ottmar 444, 545, 923, 925
Euripide 767
Fabre, Michel 200, 928
Fagunwa, Daniel Olurunferi 722
Fakoly, Tiken Jah 872
Fanon, Frantz 105, 202, 203, 206, 223, 225, 261, 311, 346, 545, 580, 581, 911
Fantouré, Alioum 83
Farah, Nuruddin 84, 178, 415, 439, 541, 643, 908
Farge, Arlette 376, 911
Faris, Wendy B. 775, 776, 911, 913
Faulkner, William 630, 631, 642, 722
Ferguson, Charles 673
Fernandez Vasquez, José Santiago 741, 929
Ferro, Marc 351, 911
Fichte, Johann Gottlieb 880
Figueiredo, Euridice 924
Finnegan, Ruth 735
Fioupou, Christiane 24, 917
Fischer, Monique 620, 912
Fletcher, M.D. 930
Fludernik, Monika 129, 516, 525, 922
Fogel, Jean-François 928
Fong, Dorritta 931
Fonkoua, Romuald 38, 206, 335, 406, 428, 452, 639, 641, 648, 727, 911, 918, 921, 922
Forster, Edward Morgan 633, 643, 768
Foucault, Michel 21, 24, 309, 495, 496, 508, 630, 912
Fournel, Paul 646, 647, 908
Francard, Michel 581
Frankétienne 629, 722
Fraser, Robert 106, 586, 590, 928
Freud, Sigmund 103, 495, 912
Frye, Northrop 758, 912
Fuchs, Anne 911
Fuentes, Carlos 509, 880, 912
Gallix, François 929
Ganapathy-Doré, Geetha 702, 703, 877, 923, 931

Gandhi 594, 878, 879, 880, 885
Garcia Marquez, Gabriel 630, 775, 778, 815
Garnier, Xavier 114, 116, 174, 472, 610, 614, 763, 778, 915, 918, 919, 926, 929
Garvey, Marcus 545, 596, 646
Gary, Romain 630
Gassama, Makhily 678, 823, 824, 926
Gaudemar, Antoine de 928
Gauvin, Axel 643, 689, 690, 923
Gauvin, Lise 287, 516, 571, 576, 584, 585, 621, 622, 676, 687, 688, 689, 690, 691, 915, 924
Gbanou, Sélom Komlan 920
Gehrmann, Susanne 33, 915
Genette, Gérard 648, 649, 650, 729, 837, 912
Gérard, Albert 577, 918
Gerheim Noronha, Jovita Maria 924
Germain, Sylvie 925
Gervereau, Laurent 324, 912
Ghosh, Amitav 516, 525
Gilroy, Paul 33, 66, 323, 398, 406, 460, 484, 545, 912
Giordan, Henri 674, 912
Glissant, Édouard 76, 77, 78, 79, 126, 133, 163, 165, 204, 279, 286, 287, 308, 320, 321, 326, 342, 344, 345, 354, 378, 396, 428, 449, 451, 452, 455, 487, 488, 494, 519, 524, 544, 546, 575, 631, 639, 641, 642, 644, 649, 652, 661, 720, 722, 729, 752, 753, 807, 815, 819, 828, 832, 878, 879, 882, 895, 897, 908, 921, 923
Gokhale, Namita 643
Gontard, Marc 498, 921
Goonetilleke, D.C.R.A. 930
Gordimer, Nadine 11
Gorra, Michael 264, 325, 408, 899, 927, 930
Gosh, Amitav 372, 801, 908
Gosh, Bishnupriya 692, 698
Gqola, Pumla Dineo 930
Gramsci, Antonio 354
Grant, Damian 930
Grant, John E. 782
Grass, Günter 775
Greilsamer, Laurent 928
Griffiths, Gareth 17, 23, 39, 134, 149, 261, 307, 308, 318, 400, 427, 437, 509, 510, 512, 775, 916, 918
Gronemann, Claudia 33, 915
Grutman Rainier 579, 620, 674, 675, 677
Gruzinski, Serge 169, 405, 406, 912
Guattari, Félix 21, 35, 120, 403, 451, 458, 482, 487, 491, 492, 508, 509, 571, 584, 644, 687, 782, 835, 911
Guillaume, Maryse 76, 914
Guiloineau, Jean 52, 54, 56, 74, 118, 340, 929
Gupta, Suman 927
Gurnah, Abdulrazak 88, 908, 918
Gyssels, Kathleen 22, 708, 924, 925
Hagège, Claude 654, 726, 727, 741, 742, 912
Halen, Pierre 14, 25, 36, 38, 401, 402, 537, 639, 641, 648, 675, 727, 756, 859, 915, 918
Hall, Edward T. 131, 134, 912
Hamon, Philippe 840
Hanquart-Turner, Evelyne 916
Harbi, Mahmoud 878
Hardy, Thomas 430
Harris, Wilson 204, 307, 427, 439, 752, 772
Hassan, Ihab 179, 912
Hausser, Michel 548, 599, 603
Hawley, John C. 929
Hayward, Helen 144, 331, 388, 543, 927
Hazaël-Massieux, Marie-Christine 921
Herder (von), Johann Gottfried 408
Hewitt, Leah D. 397
Hikmet, Nazim 646
Hobsbawm, Eric 873, 874, 912
Hodgins, Jack 775
Hölderlin, Friedrich 897
Hoppenot, Éric 924
Houellebecq, Michel 12, 515
Huggan, Graham 869, 916
Hugues, Langston 646
Hugues, Ted 838
Hussein, Mahmoud 9
Hutcheon, Linda 309, 374, 375, 376, 912
Huxley, Aldous 633
Ilboudo, Monique 81, 82, 553, 908
Irele, Abiola 308, 313, 735, 776, 918

Ishiguro, Kazuo 12
Ivekovic, Rada 21
Jackson, Jesse 545
Jackson, Mahalia 545
Jagger, Mick 768
Jagne, Siga Fatima 929
Jakobson, Roman 727
James, Louis 427
Jameson, Fredric 512, 882, 917
Jamkhandi, Sudhakar 928
Jana, Reena 703
Jay, Paul 514, 516, 917
Jeanne, Max 76, 908
Jensen, Axel 930
Jin, M. 103, 111
Johnson, Mary Linn 782
Jolivet, Marie-Josée 345, 924
Jouanny, Robert 915
Joubert, Jean-Louis 915, 920, 924
Joyce, James 122, 169, 629, 632, 646, 908
Juminer, Bertène 72, 908
Jussawala, Feroza 525
Kaës, René 912
Kafka, Franz 35, 169, 491, 492, 584, 630, 769, 835
Kahlo, Frida 100
Kalka, Joachim 928
Kandé, Sylvie 498, 915
Kane, Cheikh Hamidou 517, 756, 760, 881, 908
Kane, Mohamadou 738, 918
Kapferer, Jean-Noël 613, 614
Kapoor, Raj 695
Karthika, V.K. 37, 923
Kateb, Yacine 784
Kébé, Mamadou Abib 926
Kehinde, Ayo 920
Kern, Anne Brigitte 514
Kessel, Joseph 630
Kesteloot, Lilyan 918
Khaïr-Eddine, Mohammed 734, 908
Khatibi, Abdelkebir 570, 620, 643, 673, 908
Kin, Pa 646
King, Adele 932
King, Anthony 516
King, Bruce 200, 201, 215, 243, 265, 500, 501, 543, 635, 664, 899, 921, 927, 928
King, Martin Luther 545, 646
Kipling, Rudyard 94, 262, 263, 633, 643, 908, 931
Klinkenberg, Jean-Marie 581, 915
Kom, Ambroise 12, 833, 859, 920
Koné, Amadou 603, 738, 918, 926
Koskas, Marco 646
Kremer, Eduard 439
Kristeva, Julia 110, 581, 912
Kroetsch, Robert 775
Kuckmann, Thomas 25
Kundera, Milan 11, 15, 31, 399, 685, 691, 912, 924, 931
Kuortti, Joel 436, 696, 930, 931
Kureishi, Hanif 12, 526, 908
Laâbi, Abdellatif 620, 671, 912
Labaune-Demeulle, Florence 928
Labou Tansi, Sony 354, 531, 632, 784, 798, 908
Laferrière, Dany 11, 520
Lafont, Robert 674, 675
Lagarde, François 815, 817, 924
Laing, Kojo 928
Lal, Purusottama 692
Lamko, Koulsy 553
Lamming, George 326, 517, 711, 908, 928
Lançon, Philippe 924
Langran, Philip 928
Laplantine, François 28, 104, 121, 178, 220, 221, 912
Lat Dior 878
Laurette, Pierre 915
Lautréamont (comte de), Isidore Ducasse 345, 722
Lazarus, Neil 259, 771, 871, 916
Leblanc, Claudine 922
Le Bris, Michel 15, 36, 514, 516, 869, 912, 914
Le Cam, Georges-Goulven 931
Le Clézio, Jean-Marie Gustave 447, 928
Ledent, Bénédicte 427, 921
Lee, Jane 925
Leiris, Michel 630
Lemarchand, Philippe 37, 918
Lemosse, Michel 134, 135, 928
Lenne, Gérard 244, 912
Lepape, Pierre 926
Lévinas, Emmanuel 114, 179, 912
Lévi-Strauss, Claude 188, 638, 912
Lichtenstein, David 928

Lie, Nadia 872, 921
Lim, David C.L. 929
Lima Lezama 649, 659
Lionnet, Françoise 524, 706, 916
Lipovetsky, Gilles 619, 912
Loba, Ake 908
Loimeier, Manfred 180, 542, 918
Londres, Albert 630, 633
Loomba, Ania 23, 916
Long, Edward 101
Lopès, Henri 65, 71, 81, 82, 274, 388, 415, 465, 502, 532, 602, 609, 630, 908
Lorant-Jolly, Annick 923
Louviot, Myriam 484, 931
Louverture, Toussaint 878
Lovelace, Earl 711, 739, 909
Ludwig, Ralph 752, 921, 923
Lumumba, Patrice 878
Lyotard, Jean-François 178, 593, 912
Maalouf, Amin 8, 9, 221, 222, 513, 807, 903, 912
Mabanckou, Alain 871, 909
Mackey, William Francis 674
Maes-Jelinek, Hena 427, 921
Magris, Claudio 537, 912
Mahjoub, Jamal 15
Maignan-Claverie, Chantal 921
Maingueneau, Dominique 25, 27, 40, 41, 48, 72, 102, 406, 418, 463, 620, 621, 912
Maja-Pearce, Adewale 718, 918
Makouta-Mboukou, Jean-Pierre 577, 915
Malcolm X 545, 646
Mallarmé, Stéphane 630
Malonga, Jean 876
Mamudu, Ayo 667, 929
Maniam, K.S. 928
Mann, Thomas 137, 511
Marcelin, Emile 876
Marechera, Dambudzo 16, 263, 264
Marimoutou, Carpanin 19, 674, 675, 677, 727, 915
Marley, Bob 545
Marius, Benjamin 911
Massé, Sophie 695, 931
Massery, Alexis 930
Maugham, Somerset 588, 589, 634, 715, 837
Maximin, Colette 921
Maximin, Daniel 86, 100, 163, 164, 204, 347, 348, 400, 638, 738, 739, 753, 878, 909
Mayer, Hans 495, 913
Mbem, André Julien 928
Mbembe, Achile 271, 800, 901, 918
Mbeng, Hubert Freddy Ndong 678
Mbuyamba Kankolongo, Alphonse 920
Memmi, Albert 577, 913
Mengara, Daniel 917
Mensah, Alexandre 21
Merleau-Ponty, Maurice 104, 113, 224, 913
Meschonnic, Henri 727
Métellus, Jean 582, 876, 909
Michelet, Jules 630
Miguet, Marie 251
Miles, Ashley E. 877
Milne, Lorna 923
Milton, John 768
Milza, Pierre 324, 912
Mimouni, Rachid 840
Mishima, Yukio 646
Mishra, Pankaj 528, 931
Mishra, Vijay 931
Misrahi-Barak, Judith 520
Moh, Felicia Alu 929
Molinari, Chiara 915, 923, 924
Monenembo, Tierno 11, 12, 81, 83, 322, 388, 394, 415, 540, 553, 602, 611, 632, 643, 909
Monfreid (de), Henry 485, 630, 633, 894
Mongo-Mboussa, Boniface 16, 21, 39, 629, 661, 784, 918, 920
Montaut, Annie 57, 931
Moreira Slepoy, Graciela 928
Morell, Karen L. 244, 918
Morin, Edgar 8, 514, 913
Morrison, Jim 696
Morrison, Toni 646
Moudileno, Lydie 322, 365, 368, 397, 462, 621, 637, 918, 921
Moura, Jean-Marc 18, 20, 21, 22, 25, 35, 38, 39, 48, 52, 58, 401, 402, 415, 444, 463, 485, 514, 519, 537, 579, 584, 671, 672, 675, 721, 756, 780, 872, 913, 914, 915, 916, 917, 921
Mouralis, Bernard 16, 576, 582, 620, 918

Mugnier, Françoise 925
Mukherjee, Bharati 12, 447, 518, 909, 931
Mukherjee, Meenakshi 917
Mullaney, Julie 226, 384, 749, 750, 751, 929
Müller, Max 773
Musanji Ngalasso, Mwatha 920
Mustafa, Fawzia 24, 330, 927
Nabokov, Vladimir 11, 12
Nagarajan, K. 879
Nagarkar, Kiran 578
Naguschewski, Dirk 676, 915
Nahal, Chaham 879
Nancy, Jean-Luc 901, 913
Nandy, Pritish 877, 909
Narayan, R.K. 642, 879
Naumann, Michel 775, 918, 929
Ndao, Cheik Aliou 875
Ndiaye, Christiane 631, 920, 924
Ndiaye, Marie 925
Ndiaye, Pap 913
Nehru, Jawaharlal 74, 185, 219, 879, 880, 885
Neumann, Birgit 917
Ngalasso-Mwatha, Musanji 679, 680, 926
Nganang, Patrice 519, 909
Ngandu, Nkashama Pius 83, 208, 909, 920
Ngugi, wa Thiong'o 519, 577, 643, 669, 675, 676, 909, 919
Niane, Djibril Tamsir 322, 393, 720, 721, 875, 908
Nicolas, Jean-Claude 49, 50, 421, 926
Nietzsche, Friedrich 178, 261, 630, 913
Nissim, Liana 293, 927
Nkrumah, Kwame 337, 545, 646
Noiville, Florence 923
Nora, Pierre 379, 429, 913
Noumssi, Gérard Marie 926
Nour, Abdi 630
Nourbese Philip, Marlene 520
Nouss, Alexis 28, 104, 121, 178, 912
N'Sondé, Wilfried 909
Ntonfo, André 543
Nunez, Elisabeth 705, 925
Nusic, Branislav 646
Obiang, Ludovic Emane 83, 84, 920
Okara, Gabriel 678, 679, 909
Okigbo, Christopher 632
Ollivier, Émile 520, 644
Ondaatje, Michael 931
Ong, Walter J. 727
Orville, Xavier 148, 784, 909
Ost, Isabelle 784, 913
Oubechou, Jamel 931
Ouedraogo, Jean 925, 926
Oumhani, Cécile 930
Ouologuem Yambo 334, 335, 909
Ovide 722
Oyono, Ferdinand 683
Ozouf, Jacques 379, 913
Ozouf, Mona 379, 913
Pageaux, Daniel-Henri 415, 784
Parameswaran, Uma 359, 931
Paravy, Florence 165, 415, 492, 531, 532, 538, 919
Parekh, Pushpa Naidu 929
Parkinson Zamora, Lois 775, 776, 913
Parnell, Tim 931
Parry, Milman 727
Paton, Alan 11
Pénel, Jean-Dominique 541, 542
Pepper-Clark, John 140
Perret, Delphine 85, 361, 546, 547, 622, 631, 686, 690, 722, 723, 727, 786, 787, 900, 921
Perse, Saint-John 345, 487, 589, 639, 640, 641, 642, 807, 831, 897, 909, 923
Pessoa, Fernando 571
Pesso-Miquel, Catherine 518
Petersson, Margareta 930
Pfaff, Françoise 363, 365, 389, 545, 844, 850, 925
Philip, Bruno 923
Phillips, Caryl 89, 381, 909, 928
Pichois, Claude 12, 13, 911
Pineau, Gisèle 164, 204, 455, 909
Piquet, François 927
Piret, Pierre 784, 913
Placoly, Vincent 163
Plassereaud, Yves 880, 913
Plyia, Jean 875
Plumecocq, Dominique 287, 924
Ponzio, Augusto 914
Porée, Marc 930
Porra, Véronique 871, 872
Poukhly, Ioulia 784, 919

Poulin, Jacques 687, 691, 924
Pousse, Michel 923, 928
Poussin, Nicolas 114, 176
Pradel, Lucie 575, 921
Presley, Elvis 219
Prigogine, Ilya 126, 913
Proust, Marcel 137, 630, 687
Prudent, Lambert-Félix 84, 85, 674
Psichari, Jean 673
Quaghebeur, Marc 22
Quayson, Ato 339, 340, 540722, 771, 919
Rabearivelo, Jean-Jospeh 676
Rabelais, François 260, 263, 289, 630, 631, 632, 785, 790, 791, 796, 797, 799, 802, 803
Rabemananjara, Jacques 643
Raharimanana, Jean-Luc 83, 485, 909
Ramanujan, A.K. 632
Ramarosoa, Liliane 932
Ramazani, Jahan 46, 397, 632, 916
Ramonet, Ignacio 913
Ramraj, Victor 928
Ranger, Terence 873, 874, 912
Rao, Raja 632, 692, 694, 879, 909
Ravillon, Stéphanie 529, 931
Ray, Mohit K. 927
Reckwitz, Erhard 931
Reder, Michael R. 56, 233, 323, 350, 850, 932
Reena, Jana 930
Rege, Josna E. 642, 902
Réjouis, Rose-Myriam 63, 923, 924, 925
Renan, Ernest 334, 513, 881, 914
Renouard, Michel 922
Rhys, Jean 635, 636, 909, 927
Ricard, Alain 674, 745, 912, 918, 919
Richard, Jean-Pierre 929
Richardson, Samuel 634
Ricœur, Paul 8, 9, 137, 309, 383, 388, 389, 397, 398, 399, 864, 913
Riemenschneider, Dieter 916, 931
Riesz, János 519, 919, 920
Rilke, Rainer Maria 54, 839
Rimbaud, Arthur 345, 485, 629
Robeson, Paul 545
Robin, Régine 12, 913
Rochmann, Marie-Christine 343, 921
Rœlens, Maurice 312, 318, 321, 921
Roh, Franz 775
Roman, Joël 389, 913
Rosello, Mireille 925
Rosnay (de), Joël 514, 913
Rouaud, Jean 36
Rousseau, André-Michel 12, 13, 911
Roussos, Katherine 925
Rüe (de la), Edgar Aubert 629
Ruprecht, Hans-George 915
Sachnine, Michka 259, 919
Sadji, Abdoulaye 82, 273, 909
Said, Edward 18, 309, 400, 438, 537, 913
Salkey, Andrew 752
Samoyault, Tiphaine 922
San-Antonio 631, 723
Sanghvi, Vir 38, 930
Santiago, Silviano 924
Saro-Wiwa, Ken 725, 909, 926
Sarraute, Nathalie 587, 590, 909, 913
Sartre, Jean-Paul 103, 116, 117, 179, 206, 223, 580, 581, 630, 673, 687, 909, 913, 914
Sassine, William 927
Schnabel, William 245
Schon, Nathalie 251, 364, 546, 658, 901, 921, 922, 925
Schulte, Bernd 916
Schülting, Sabine 129
Schultze-Engler, Frank 916
Schütze, Julia 915
Schwartz-Bart, André 637
Schwartz-Bart, Simone 85, 86, 204, 278, 408, 455, 637, 909
Scott, Paul 634, 643, 702, 909, 927, 930
Sebbar, Leïla 924
Segalen, Victor 121, 122, 630, 631, 807, 897, 913
Segler-Messner, Silke 871, 915
Selvon, Samuel 517, 711, 909
Sembène, Ousmane 927
Semujanga, Josias 920
Sène, Nabo 932
Senghor, Léopold Sédar 401, 580, 645, 875
Senior, Olive 520

Serres, Michel 482, 913
Seth, Vikram 909
Séverac, Alain 667, 669, 929
Sévry, Jean 928
Seydou, Christiane 737, 797, 907
Shakespeare, William 17, 46, 122, 215, 498, 535, 629, 630, 700, 709, 909
Shayegan, Daryush 30
Shing Yi, Ng 930
Sibony, Daniel 29, 469, 482, 581, 913
Siganos, André 758, 911
Simasotchi-Bronès, Françoise 76, 79, 84, 99, 163, 784, 921
Simonin, Albert 722
Singh Baldwin, Shauna 390, 909
Skutnabb-Kangas, Tove 582, 913
Smith, Andrew 871
Smith, Michael 649
Smouts, Marie-Claude 15, 21, 917
Sôseki, Natsume 646
Soubias, Pierre 335, 416, 927
Sourieau, Marie-Agnès 254, 255
Soyinka, Wole 119, 140, 199, 200, 208, 244, 340, 476, 477, 486, 540, 577, 643, 644, 716, 722, 767, 772, 776, 791, 859, 909, 919
Spivak, Gayatri Chakravorty 24, 355, 359, 368, 377, 378, 635, 917
Srivastava, Aruna 351, 931
Steffen, Therese 911
Stein, Mark 662, 913
Sterne, Lawrence 289
Stow, Randolph 927
Strongman, Luke 914
Syed, Mujeebuddin 931
Tabuteau, Éric 520, 921
Tadié, Alexis 923
Tadjo, Véronique 553
Tagore, Rabindranath 642, 646
Tamiozzo, Josée 925
Tan, Amy 925
Tanizaki, Junichiro 646
Tchak, Sami 807, 830, 909
Tchekhov, Anton 646, 669
Teilhard de Chardin, Pierre 630
Teko-Agbo, Ambroise 927
Temime, Émile 324, 912
Ten Kortenaar, Neil 920, 932
Thapar, Romila 315, 914
Tharoor, Sashi 334, 350, 643, 734, 801, 833, 910
Thieme, John 928
Tickell, Alex 930
Tiffin, Helen 17, 23, 39, 134, 149, 261, 307, 308, 318, 400, 427, 437, 509, 510, 512, 636, 775, 916, 927
Tine, Alioune 676
Todorov, Tzvetan 379, 579, 580, 677, 778, 913
Tolstoï, Léon 630
Toukomaa, Pertti 582, 913
Toumson, Roger 498, 757, 921
Touré, Samory 878
Tournier, Michel 117
Tutuola, Amos 173, 339, 340, 540, 678, 718, 722, 740, 758, 910
Tyssens, Stéphane 932
U Tam'si, Tchicaya 630
Van den Avenne, Cécile 678, 920
Van Eynde, Laurent 784, 913
Vassanji, M.G. 12, 910
Veiga, Manuel 919
Veit-Wild, Flora 16, 263, 264, 406, 919, 920
Vera, Yvonne 38, 84, 88, 126, 157, 320, 388, 393, 415, 465, 551, 572, 647, 653, 654, 759, 910, 928
Vianney-Rurangwa, Jean-Marie 553
Vignonde, Jean-Norbert 920
Vilhàlmsson, Thor 646
Villon, François 631
Viitalyos, Dominique 923
Voisset, Georges 498, 921
Walcott, Derek 46, 71, 204, 311, 326, 342, 391, 397, 575, 576, 632, 639, 645, 711, 752, 767, 883, 910, 921, 924
Wali, Obiajunwa 578
Walker, Alice 646
Walter, Philippe 758, 911
Warnier, Jean-Pierre 913
Weitzmann, Marc 347, 528, 556, 924, 932
West, Elizabeth 693, 922
White, Hayden 309, 374
Whittaker, David 740, 920
Whyte, Philip 929
Wilde, Oscar 169

Wilkinson, Jane 669, 919
Williams, Raymond 881
Wise, Christopher 334, 335
Wittgenstein, Ludwig 178, 187, 586, 914
Woolf, Virginia 137
Wordsworth, William 430
Wright, Richard 545, 646, 919
Yapo, Louis 926
Yeats, William Butler 632
Young, Andrew 545
Young, Robert J.C. 102, 917
Zabus, Chantal 577, 678, 679, 681, 686, 689, 767, 919
Zekri, Khalid 537, 840, 845, 914
Zins, Max Jean 509, 922, 923
Zinsou, Senouvo Agbeta 519
Zonabend, Françoise 188

Table des matières

Volume I

Sommaire 5

Liste des abréviations 6

Introduction générale 7

1ère partie : Être. Troubles identitaires 43

Introduction de la première partie 44

Chapitre 1. L'identité menacée : le dépouillement de l'hybride 46

1. Des romans marqués par le deuil 48
1.1. Ahmadou Kourouma : la défaite du monde pré-colonial 49
1.2. Abdourahman Waberi : la nostalgie du nomadisme 51
1.3. Ben Okri : les « deuils associés », un pas vers l'avenir 52
1.4. Salman Rushdie : perte de la foi et perte de l'Inde-mère 55
1.5. Arundhati Roy : le deuil des petits riens 59
1.6. Patrick Chamoiseau : le marqueur de paroles, témoin d'un monde en voie de disparition 61
1.7. Maryse Condé : le nécessaire deuil des illusions 65
1.8. V.S. Naipaul : le monde d'après la chute 68
2. Malaise dans la filiation 71
2.1. Les « bâtards » 72
2.2 Les orphelins 83
2.3 Parents indignes ou insuffisants : l'enfance exposée 88
2.4. Amère nostalgie de la mère, le fantasme du retour au ventre maternel 95
2.5. Sans famille, sans protection, mais aussi sans limite : l'hybride et la liberté 98
2.6. La question de la stérilité 101
3. Invisibilité 103
3.1. La malédiction de l'invisibilité 104
3.1.1. Invisibilité et aliénation 104
3.1.2. Invisibilité et mort 108
3.2. Les ressources de l'invisibilité 110
3.2.1. Invisibilité et refuge 110
3.2.2. Invisibilité et trace 112

3.2.3. Invisibilité et altérité 114
3.2.4. Visibilité et illusion 117
3.2.5. Invisibilité et connaissance 118
3.3. L'opacité, une éthique de l'altérité 121

Chapitre 2 : L'identité troublée : les incertitudes de l'hybride 124

1. Brouillage des repères temporels 126
1.1. Le temps qui s'échappe 126
1.2. La confrontation des systèmes temporels 131
1.3. Bouleversements chronologiques 141
2. La désorientation 148
2.1. Quand l'ici est déjà un ailleurs… 148
2.2. L'Occident, terre de fantasmes 151
2.3. « Direction ? direction ? » 157
2.4. La terre sous leurs pieds 160
2.5. Le brouillage de l'espace 165
2.6. Labyrinthes 169
3. Perte de l'unité et perte de sens 178
3.1. Le fragmentaire et le composite 179
3.1.1. Visions parcellaires 179
3.1.2. Cultures fragmentaires et composites 182
3.1.3. L'identité, mauvais collage ou suite de métamorphoses 183
3.1.4. Les multiplications du nom 187
3.1.5. Corps morcelés, mutilés, dépecés 192
3.1.6. Le fragmentaire, une esthétique et une éthique 196
3.2. Perte de l'origine et folie 200
3.3. Un monde devenu fou 208
3.4. Un monde à l'envers 214

Chapitre 3 : L'identité troublante : les multiples facettes de l'hybride 222

1. Contradictions 224
2. Mésalliances 240
2.1. Par-delà les races et les classes 240
2.2. Tératologie 244
2.3. Incestes 249
2.4. Androgynes et hermaphrodites 251
2.5. La vie et la mort mêlées 255
3. Travestissements 261
3.1. Masques blancs, masques imposés 261
3.2. L'art d'avancer masqué 278
3.2.1. Le double héritage du *trickster* et du *pícaro* 278
3.2.2. Écriture du détour 286

Conclusion de la première partie 295

Table des matières 296

Volume II

Sommaire 303

2ème partie : Appartenir. Les malaises de l'identité collective 304

Introduction de la deuxième partie 305

Chapitre 4 : L'hybride aux prises avec l'Histoire 307
1. « Le passe-temps du temps passé » 311
1.1. Le trou noir de l'Histoire 311
1.2. L'écrivain au secours de l'historien 321
2. Quel passé raconter ? 334
3. Contre l'Histoire : les tresses d'histoires 354
4. Écrire l'Histoire, fixer le passé 376
4.1. L'écrivain archéologue : travailler à partir de fragments 377
4.2. Le recours à la mémoire des hommes : ré-humaniser l'Histoire 388
4.3. Le rôle de l'imagination 395

Chapitre 5 : La géographie sous le signe du déplacement 400
1. Littératures du non-lieu 405
1.1. Des littératures de l'exil 405
1.2. La mauvaise place 407
1.3. Étroitesse, étouffement 418
2. Apprivoiser le lieu et pacifier le rapport à l'espace : des tentatives minées par le doute 427
2.1. Déchiffrer et comprendre 428
2.2. Cartographier et nommer 437
2.2.1. La cartographie, enjeu de l'appropriation de l'espace 436
2.2.2. Le « droit de nommer » 441
2.3. Inscrire l'humain dans le paysage 444
2.3.1. « Je suis debout ici » 444
2.3.2. Les bâtisseurs anonymes 446
2.3.3. « Il faut cultiver notre jardin » 453
3. L'hybride inventeur d'espace 460
3.1. Géographie de la périphérie 462
3.2. Liminalité 469
3.2.1. Entre-deux 469
3.2.2. Les lieux de transit 475
3.3. « Routes versus Roots » 482

Chapitre 6 : Hybridité et communauté 491
1. L'hybride marginal 494
1.1. Le métis, le tiers 497
1.2. L'exilé 503
2. L'hybridité : utopie d'une identité-monde ? 511
2.1. Du citoyen de la nation à l'individu dans le monde 515
2.2. Déplacement et dissémination du centre 517
2.3. Quand le monde change, l'hybridité change 521
2.3.1. L'hybride postcolonial, un observateur privilégié 522

2.3.2. Prendre ses distances 528
3. Articulations de l'identité : de l'appartenance à la participation 537
3.1. De multiples horizons possibles 538
3.2. Solidarité avec les « damnés de la terre » 552

Conclusion de la deuxième partie 558

Table des matières 559

Volume III

Sommaire 566

3ème partie : Dire. Une parole nouvelle pour enfanter un monde nouveau

Introduction de la troisième partie 568

Chapitre 7 : Balbutiements 570
1. Le silence en héritage 572
1.1. Langues arrachées, langues avalées 572
1.2. Silence de l'entre-deux langues 581
1.3. Faire du silence une ressource de la parole 585
1.4. Le silence comme refuge 587
1.5. Potentiel subversif du silence 589
2. Une parole sans garantie 592
2.1. Une narration à laquelle on ne peut faire confiance 592
2.2. Une troisième voix 602
2.2.1. Des narrations complexes et fluctuantes 602
2.2.2. Rumeurs 609
2.2.3. Des voix autonomes 614
3. Une prise de parole hésitante 620
3.1. Les affres du commencement 621
3.1.1. Titres 621
3.1.2. Initier l'écriture 624
3.2. Négocier la place d'énonciation 629
3.2.1. L'écrivain, entre pères et pairs 629
3.2.2. Les marges du texte : un lieu de négociation privilégié 646
3.3. Les débats sur l'authenticité 653
3.3.1. L'écriture, une pratique exotique 653
3.3.2. L'authenticité, une question de regard 662

Chapitre 8 : Une parole sous tension 671
1. Entre-langues : l'hétérolinguisme, entre coexistence pacifique et tension traductive 673
1.1. Tension traductive 678
1.1.1. Kourouma traduit-il vraiment le malinké en français ? 678
1.1.2. L'interlangue de Patrick Chamoiseau : par-delà les affres du conflit linguistique 685
1.1.3. Salman Rushdie, le traducteur fantasque 691
1.1.4. Arundhati Roy : entre la langue de la norme et le monde, un mince espace de liberté 699

1.2. Coexistence pacifique 703
1.2.1. Abdourahman Waberi : la langue, nomade 703
1.2.2. Maryse Condé : un hétérolinguisme tranquille 704
1.2.3. V.S. Naipaul : une sensibilité aux idiolectes et sociolectes 711
1.3. L'évolution dans l'œuvre de Ben Okri : une voie alternative ? 716
2. Entre oral et écrit 720
2.1. Faire entrer la langue parlée dans l'écrit 722
2.2. Gens de la parole et mise en scène de l'oraliture 726
2.2.1. L'écrivain, héritier des « maîtres de la parole » 727
2.2.2. Performance orale et dispositif romanesque 733
2.3. Emprunter aux formes et aux accents de l'oralité 737
2.3.1. Collages 738
2.3.2. Fusions 740
3. Entre plusieurs univers de références 756
3.1. Conjuguer le familier et l'exotique 757
3.1.1. Mises en contraste 759
3.1.2. Entrelacements et fusions syncrétiques 766
3.1.3. Un éloge du divers et de la mise en relation nuancé 772
3.2. Le réalisme magique, un genre trouble 774

Chapitre 9 : Une parole débridée 782
1. Une esthétique grotesque 784
2. L'écriture face à la démesure du monde 807
2.1. Naipaul : la mesure de l'écriture comme résistance 808
2.2. Rushdie, Chamoiseau, Okri, Kourouma : explorer la démesure du monde par la démesure du texte 810
2.3. Arundhati Roy : dans l'infiniment petit, voir l'infiniment grand 825
2.4. Waberi et Condé : la fascination de la démesure 828
3. L'entretien infini 833
3.1. Des textes aux frontières poreuses 835
3.1.1. Le personnage libéré du cadre du roman 835
3.1.2. Le péritexte, « 'zone indécise' entre le dedans et le dehors » 837
3.2. Impossibles conclusions 840
3.2.1. L'inachèvement comme ouverture sémantique 840
3.2.2. Des constructions romanesques qui entretiennent l'indécidable 849
3.2.3. Figures auctoriales et refus de finir 850

Conclusion de la troisième partie 855

Conclusion générale 857

Annexe 1 : Figures héroïques 873
Annexe 2 : L'hybride et le rêve national 880

Bibliographie 904

Index des noms de personnes 933

Table des matières 944